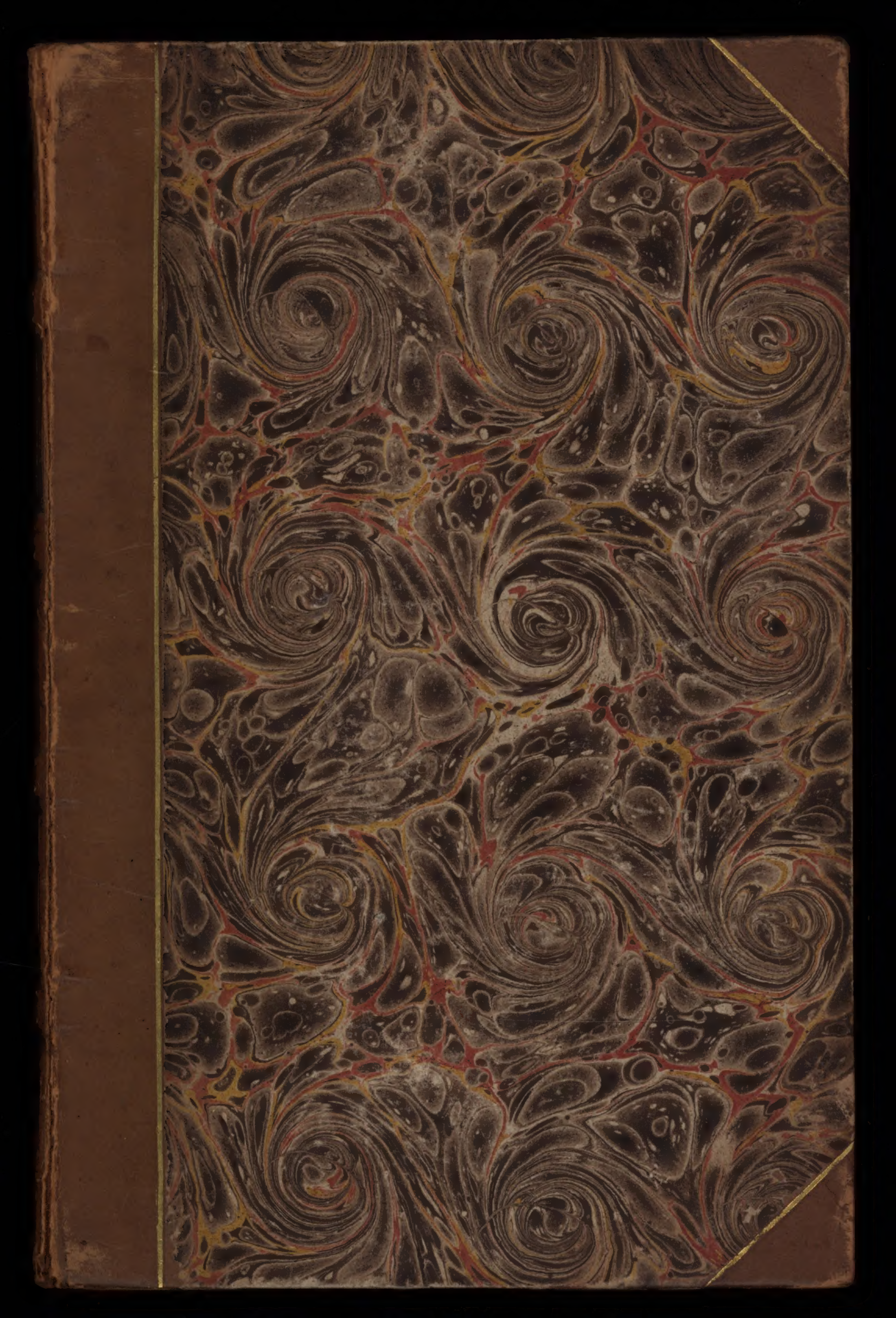
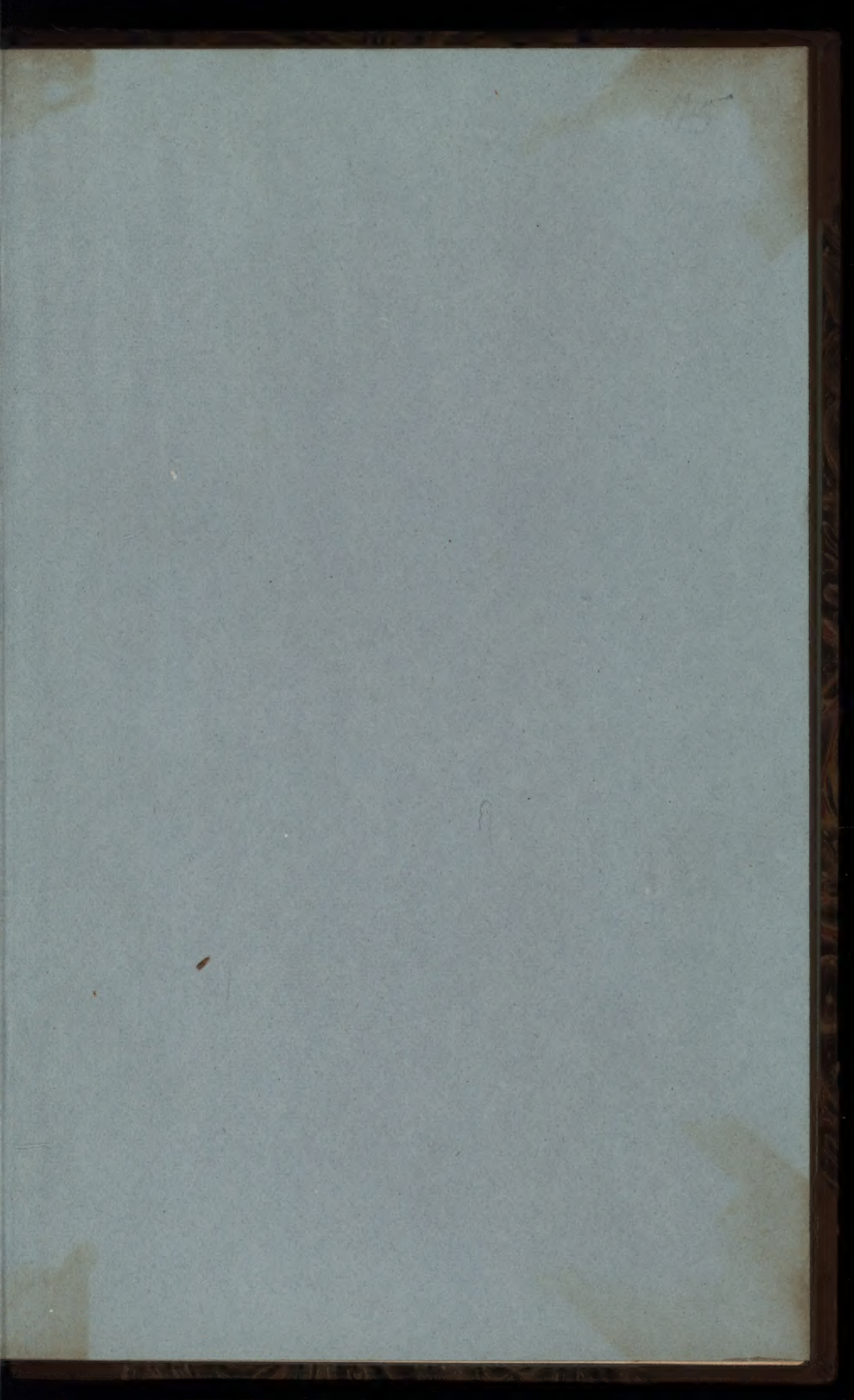




DE
L'ART DE VOIR
DANS
LES BEAUX-ARTS;

Traduit de l'italien de MILIZIA;

SUIVI

Des institutions propres à les faire fleurir en France,

ET

D'un état des objets d'arts dont ses musées ont été enrichis par la guerre de la Liberté.

Par le Général POMMEREUL.

A PARIS,

Chez Bernard, Libraire pour les Mathématiques, Sciences et Arts, quai des Augustins, n°. 37.

AN 6 DE LA RÉPUBLIQUE.

AUX AMATEURS DES ARTS.

L'OUVRAGE qu'on vous présente aujourd'hui, et qui paraît pour la première fois en France, fut publié à Rome en 1792 ; il y eut tout le succès possible, c'est dire assez qu'il fut sévèrement proscrit, et son auteur persécuté. M. Milizia, homme d'esprit, profondément versé dans l'étude de l'architecture, de la société intime de Mengs et du chevalier Azara, ne s'attendait guères que les prêtres s'opposassent à ce qu'on écrivît avec quelque liberté sur les arts. Son plan était d'analyser et de juger les tableaux et les statues avec le même détail auquel il a soumis les objets de l'architecture ; le soin de sa tranquillité, l'estime que les italiens ont en général pour le *quieto vivere*, et son âge déjà avancé, le déterminèrent à s'arrêter.

S'il n'a pu donner à son ouvrage tous les

développemens dont il était susceptible ; s'il s'est borné à l'examen d'un petit nombre de monumens de la sculpture et de la peinture, il a du moins posé les bases de l'art de les voir avec assez d'étendue, de justesse et de précision, pour que les jugemens de ceux qui auront médité ses principes, ne puissent pas s'égarer. Dans le labyrinthe, il leur a présenté le fil d'Ariane.

S'il faut des yeux pour voir et une ame pour sentir, M. Milizia paraît avoir été doué de ces yeux et de cette ame : sans jamais perdre de vue la nature, il a osé sortir des routes communes, juger par lui-même, et secouer les chaînes de la servile superstition avec laquelle la plupart de ceux qui ont écrit sur les arts se sont faits les échos d'autrui, et n'ont ainsi que perpétué et consacré leurs erreurs.

Rome a offert à ses regards ce que les arts nous ont donné de plus grand et de plus noble. Leurs productions ont été l'objet de ses méditations, et après en avoir senti et fait sentir aux autres les beautés, elles lui ont inspiré

des réflexions, où, par un rare assemblage, la chaleur du sentiment n'a point nui à la justesse jugement.

A-t-il suivi les principes des Winckelman, des Mengs, des Sulzer? Peu importe. Les ont-ils tous devinés, saisis, publiés? Faudra-t-il aussi leur donner une autorité exclusive? Ce qui importe, c'est que cet écrit montre le cachet de son auteur, et offre des observations qui ne soient pas des copies mais les leçons de la nature.

Le traducteur de M. Milizia a pris de grandes libertés avec lui; il a retranché, ajouté, transposé, fait des notes, disposé enfin de l'ouvrage comme s'il eût été son propre fond. Il se croira justifié, si le public ne peut distinguer ce qui lui appartient, de ce qui appartient à l'auteur.

La gloire dont s'est couverte la France, en terrassant avec tant de lumières et de courage, les préjugés qui maintenaient les vices de sa religion, de sa législation et de son gouvernement, peut s'augmenter encore, en faisant disparaître aussi ceux qui ont juqu'à ce jour do-

miné dans l'empire des arts. Cet écrit remplira les vœux de celui qui le publie, s'il peut contribuer en quelque chose à cette nouvelle et utile victoire.

PRÉFACE
DE L'AUTEUR.

ROME doit aux beaux-arts sa principale célébrité; eux seuls y attirent ce concours de spectateurs que l'Europe y envoye admirer leurs productions. Quelques-uns les regardent, d'autres les observent. Mais pour les observer avec plaisir et avec fruit, il faut quelque méthode. La meilleure sans doute est celle suivant laquelle elles se présentent aux regards. C'est pourquoi cet écrit offrira la description des ouvrages les plus remarquables : d'abord, de l'architecture, puis de la sculpture; ensuite de la peinture, et enfin de la gravure, tels qu'ils existent aujourd'hui à Rome.

On s'y tiendra à l'ordre chronologique, qui fournit en chaque genre le moyen de faire d'utiles comparaisons, et l'on fera précéder ce que l'on devra dire sur chaque art, d'un abrégé de ses principes qui auraient besoin d'être familiers à quiconque veut voir avec profit et acquérir du goût (1).

Ce petit ouvrage ne ressemblera donc point à tant d'autres qui ont traité le même sujet. Si l'idée en est juste, et si chaque ville qui possède des monumens

(1) Tel était le plan de l'auteur : il l'a rempli pour l'architecture ; et ce fut cette partie, qu'il publia la première, qui l'empêcha de de le suivre pour les autres. On a vu les motifs qui l'en détournèrent.

des arts en produisait une description dans ce genre ; il suffirait de les refondre toutes pour en obtenir une histoire exacte et générale des beaux-arts ; histoire instructive et agréable qui, malgré la foule de livres dont on est accablé, se trouve toutefois nous manquer (1).

---

(1) La même disette nous afflige en France. Nous n'avons que de longues et insignifiantes nomenclatures sur les monumens des arts, dans Paris et ses environs, et pas une ligne qui apprenne à les voir avec fruit et avec goût. Pourquoi quelqu'un de nos artistes ne s'emparerait-il pas de ce beau sujet, et n'enrichirait-il pas notre littérature d'un ouvrage si intéressant et si utile à la propagation des lumières et du goût ?

ERRATA.

Page 14 ligne 21, agreste, *lisez* alpestre.
— 25 — 14, Busnin, *lisez* Bernin.
— 35 — 27, deux points après plaise, & virgule après plaisir.
— 36 — 26, un point après habitude.
— 73 — 22, aspiralés, *lisez* à spirales.
— 74 — 31, et se composé des portions, *lisez* et l'ensemble des proportions.
— 96 — 25, acampo, *lisez* à Campo.
— 115 — 27, des on, *lisez* de son.
— 121 — 3, de la note 1, Ombracie, *lisez* Ambracie.
— 158 — 3 de la note, Satires, *lisez* Satiros.
— 172 — 15, Paloris, *lisez* Palais.
— 211 — 6, culéographie, *lisez* calcographie.
— 220, dernière ligne de la note, aimaient, *lisez* aiment.
— 251 — 22, attribués, *lisez* affectés.
— 268 — 5, après établissement, une virgule au lieu du point.

DE
L'ART DE VOIR
EN SCULPTURE, PEINTURE, GRAVURE ET ARCHITECTURE.

SCULPTURE.

« Pourquoi un Hercule Farnèse et non pas deux? Ils sont » bien deux cependant, et se ressemblans comme deux gouttes » d'eau. Celui que je vois à ma droite, est même plus beau » que l'autre qui reçoit tous les éloges, est aveugle, et a tout » le corps hérissé de monticules ». Jugement d'un homme persuadé qu'il savait voir, qui décidait d'un ton tranchant, et était cru.

L'Hercule, le sublime Hercule Farnèse, nous montre la plus grande force que puisse acquérir un homme sans cesse exercé aux plus rudes travaux, et qu'ils ont rendu robuste et agile. Vu et revu de tous côtés, c'est toujours le vigoureux Hercule, le héros de tous les exploits qu'on lui attribue (1).

Les muscles sont de forme convexe et ronde, et dénotent la véritable chair; leurs entrées sont planes, et expriment la force et la nervosité. Les veines sont gonflées comme les

---

(1) Cette admirable statue a été portée de Rome à Naples, où elle orne l'une des salles de l'académie de dessin, d'une manière peu digne de sa beauté, et peu convenable à l'art. On croit que les romains l'avaient enlevée à Tarente. Elle manque aux trophées de la grande nation, et aurait pu ne pas leur manquer.

muscles, pour montrer une extraordinaire élasticité; ses proportions moins allongées que dans un homme svelte, caractérisent sa consistance; le cou gros et court, et pour ainsi dire de taureau, est un signe de vigueur, et la tête, qui semble presque petite, lui imprime du svelte. Tout le reste est dans les rapports convenables.

Cet autre Hercule n'est qu'une masse informe, auprès de celui sur lequel est gravé le nom de Glycon, qu'on a pris pour celui du sculpteur, quoiqu'il n'y ait peut-être eu de Glycon fameux que l'athlète d'Horace:

. . . . . Invicti membra Glyconis.

Sans doute aucun de nos grenadiers, de nos porte-faix, de nos brigands (Hercule était peut-être un mélange de ces trois ingrédiens) n'a les membres aussi fortement prononcés que cette statue; mais aucun de nos forts ne s'amuse à écarteler des lions, à terraser des monstres, à exécuter les travaux d'Hercule. Il faudrait voir des patagons, s'il y en a de géans, en voir beaucoup et des plus beaux, pour se faire l'image de quelque chose d'*Herculéen*. Mais que fait notre autre Hercule? Il paraît méditer avec ses trois pommes dans sa main droite placée derrière son dos. Ce sont peut-être des pommes du jardin des Hespérides, ou tout autre chose également insignifiante pour nous. Il aurait eu certainement plus d'expression, du moins à nos yeux, si on nous l'eût représenté dans quelqu'une de ses actions les plus intéressantes; mais, tel que le voilà, il ne fait rien, il repose.

S'il s'agit de repos, il repose bien plus à son aise, et avec bien moins de raison encore.

LE MOÏSE.

Chef-d'œuvre de Michel-Ange. Il est là, assis, sans montrer le moindre vouloir de rien. La tête, si vous lui coupez son énormissime barbe, est une tête de satyre à crinière de sanglier. Le tout ensemble, est un goujat horrible, drapé comme un Lazaron, hors de place et oiseux. Est-ce ainsi

qu'on caractérise un législateur qui était de tu à toi avec le Seigneur Dieu ? On le vante comme un modèle d'anatomie ; je m'en réjouis véritablement, et d'autant plus qu'on le dit fait à l'imitation du

TORSE DU BELVÉDÈRE.

AUJOURD'HUI DU MUSÉE FRANÇAIS.

Ecole des artistes qui veulent apprendre à voir le vrai beau de la nature humaine. Ici se réunissent tous les mérites des plus belles sculptures antiques ; la variété du mouvement ondoyant de chaque partie est si parfaite, qu'elle est presqu'imperceptible ; quel moëlleux dans les formes ! Elles passent doucement de l'une à l'autre, s'élèvent, s'enfoncent, et se perdent insensiblement l'une dans l'autre. Les os semblent couverts d'une peau vivante, les muscles sont charnus, mais sans graisse, et la chair est de la plus belle chair, pas une apparence de grosses veines ; si c'est là le fragment d'un Hercule, ce n'est pas celui d'Hercule encore homme et courtisant son Iole, mais d'Hercule déjà Dieu, et dépouillé de ce qu'il y a de grossier dans la nature humaine. Et Michel-Ange a été à cette école ! Il ne suffit donc pas d'aller à la meilleure. Quel malheur que ce Torse ne soit qu'un Torse ; mais qu'il soit tant qu'on voudra la plus belle combinaison des plus belles parties, choisies dans les plus beaux corps pour en former un seul, exprimant la plus noble, la plus majestueuse virilité, tout cela n'est en somme qu'un moyen pour rendre une action.

L'action, voilà le but de l'art. Voulez-vous en voir une et des plus frappantes, regardez le

GLADIATEUR DU CAPITOLE.

AUJOURD'HUI DU MUSÉE FRANÇAIS.

Blessé à mort, il va mourir, mais comme il convenait qu'expirât un gladiateur, avec grace. De la main droite,

il fait effort pour se relever ; la vengeance lui donne cette force. La vengeance, l'angoisse, l'agonie se lisent sur son visage et jusques dans ses cheveux hérissés ; tous les membres témoignent la fatigue du combat qu'il a rendu ; les pieds sont déjà roides et glacés, toute l'action est l'instant de la mort. Le corps est bien entendu ; mais, à la poitrine, le sternum et les clavicules ont quelque chose de peu naturel ; tout se réunit pour exprimer un beau jeune homme exercé aux arts de la gymnastique, qui vient de combattre, est blessé, et va certainement mourir. Mais est-ce bien un gladiateur ? Cette corde au cou, ce cor à côté de lui, en font douter.

LE GLADIATEUR BORGHESE (1).

Voilà une figure semblable, dans une action opposée. Ici il ne s'agit pas de mourir : c'est toute l'énergie de la force et de la vie développée dans un combat. Quel courage dans cette phisionomie ! Courage vrai, sans crainte, sans témérité. Il veut vaincre, il pare les coups ; il est aussi alerte que robuste. On voit la morbidesse de sa chair, la fluidité de son sang. Les muscles en action sont altérés, ceux en repos ronds et courts ; l'anatomie y est toute naturelle et sans efforts. C'est-là ce qui importe, et non pas qu'Agathias en soit l'auteur. Les Grecs qui n'eurent point de gladiateurs, purent-ils en faire des statues ? Et quand donc ?

L'APOLLON DU BELVÉDÈRE.

AUJOURD'HUI DU MUSÉE FRANÇAIS.

Une idole Egyptienne serait à merveille à côté de cette statue. Il faut la voir, et n'en pas lire la description. Ouvrez

---

(1) S'il n'a pas été possible aux commissaires de la république d'engager le pape à leur faire céder ce chef-dœuvre par son possesseur, le prince Borghèse, c'est un vrai malheur, et probablement il est irréparable ; mais si la négociation n'a pas été tentée, un tel oubli en serait un autre.

l'Encyclopédie, article *Grecs*, elle vous apprendra : «qu'A-» pollon décoche, avec la plus grande tranquillité, une flèche » au serpent Pithon ; qu'il décèle seulement un peu de colère » dans le léger soulèvement des narines, et du milieu de la » lèvre inférieure ; trait caractéristique du dédain que lui » inspire le monstre contre lequel il lance son dard, en » n'employant pas la moitié de sa force, pour mieux marquer » son mépris pour le reptile ». Un livre principalement destiné aux vérités, enseigne donc aussi des erreurs (1).

L'Apollon, il suffit de le voir, a déjà décoché sa flèche. Le coup est parti et porté, et il est dans l'action de s'en retourner ; mais s'il n'offre rien là qui ait trait à un combat contre un serpent ? Eh ! qu'importe ? l'attitude est admirable. Quelle légèreté dans son mouvement ! quelle grace ! à peine il touche terre. Les formes de ses membres sont plus merveilleuses encore, et toutes en grand, de la tête à la pointe des pieds ; les convexes montrent la force, les méplates, la douce noblesse, et leurs inflexions, la délicatesse ; point de veines, point de tendons, point de muscles forts comme dans les Hercules et les gladiateurs. C'est-là réellement un dieu, sous la figure d'un homme, il est vrai ; et comment le représenter autrement ? mais sous la figure la plus belle, la plus dégagée de toute imperfection humaine. La tête est d'une grace ravissante, les jambes un peu longues, et bien du caractère d'une divinité. Ah ! quel malheur de n'être pas payen pour pouvoir l'adorer, s'écria devant moi un bon chrétien, ravi de ses inexprimables beautés. Cependant, on veut qu'il soit de marbre de Carrare, dont la carrière n'a été découverte et exploitée que vers le temps de Pline, et il a été trouvé, il y a environ deux siècles à Nettuno, où probablement on n'avait pas rassemblé les meilleures statues grecques.

Un genou est un peu rentré en dedans ; mais cette faute appartient aux restaurateurs modernes.

(1) L'auteur a tort de s'en prendre ici à l'Encyclopédie. Tout ce paragraphe appartient à Vinckelman, qu'elle cite.

Quel merveilleux observateur fut celui qui remarqua que le cou n'était pas au milieu du buste! Les amateurs, les connoisseurs, peut-être même quelques artistes, et jusqu'aux gardiens du musée, croyent en savoir le pourquoi, et nous disent, notez-le bien : le marbre défectueux, en le travaillant par la droite s'écailla trop ; mais la statue venant bien, le sculpteur racheta ce défaut, en chargeant d'autant la gauche. Ah! bravo ; je ne sais, moi, comment est faite la tête de ceux qui voient si bien, mais je sais seulement, que toute tête qui a le sens commun, porte son cou à droite, à gauche, selon qu'il lui plaît, et le pose comme on le voit dans l'Apollon, et dans tant d'autres statues qui offrent la même attiude.

Le corps de l'Apollon ne semble pas aussi fini que la tête, et ne montre pas cette morbidesse, qui se voit avec tant de plaisir dans

L'ANTINOÜS DU BELVÉDERE.

AUJOURD'HUI DU MUSÉE FRANÇAIS.

Vraiment admirable pour sa pastosité, quoique de proportions moins élégantes, et dans une attitude moins vive. La tête est de la plus fraîche jeunesse, le regard doux, l'œil innocent, la bouche tranquille, les joues pleines, le menton doucement relevé et arrondi, le front tendant à l'apothéose, la poitrine élevée, les épaules, les flancs, les cuisses parfaites, tout en repos. Les jambes, cependant, ne répondent pas au reste du corps.

L'ANTINOÜS DU CAPITOLE.

AUJOURD'HUI DU MUSÉE FRANÇAIS.

A plus d'expression dans chacune de ses parties et dans tous ses contours; il développe plus de mollesse, sur-tout dans la tête très-soignée d'un jeune homme destiné aux

plaisirs ; l'attitude, les proportions sont mieux d'un efféminé. Les jambes, les mains, les bras sont faux, c'est-à-dire, restaurés.

LE CHRIST DE MICHEL-ANGE.

Est-ce un Christ ou un bourreau qui empoigne si vigoureusement la croix, pour en faire, Dieu sait quoi ? Son anatomie est encore plus dure. Cependant cela est loué par une foule de gens, persuadés qu'ils savent voir, et qui croient le Buonarotti divin.

Dans ce Christ, dans le Moïse, dans tous ses ouvrages de peinture et de sculpture, Michel-Ange fait un tel étalage de sa science en anatomie, qu'il semble n'avoir travaillé que pour elle. Par malheur il ne l'a ni bien sue ni bien appliquée ; ses jointures sont lourdes, ses chairs pleines et rondes, ses muscles tous égaux ; dans la tête comme dans le corps, aucun muscle n'est en repos ; défaut énorme. Les nerfs égaux, les contours serpentant durement ; ils sortent et ne trouvent plus le chemin pour rentrer. Quel dessin est-ce donc que cela, et où est la grace ? Tels sont ces docteurs qui font, sans discernement, des magasins d'érudition, et savent tout, hormis d'être élégans et ingénieux.

Michel-Ange prit le moyen pour la fin ; il étudia beaucoup l'anatomie, et fit bien ; mais il prit l'anatomie pour le principal but de l'art, et fit mal ; il fit pis encore, quand il n'en sût pas faire usage. Il devint, j'en demande très-humblement pardon à ses adorateurs, il devint âpre, dur, tourmenté, chargé, petit, rustique ; et, ce qui est plus remarquable, maniéré ; car, toutes ses figures ont constamment la même manière, le même caractère, en sorte que, qui en a vu une, les a toutes vues.

S. ANDRÉ DU QUESNOI.

Quoique trop colossal, il a les proportions qui conviennent à un grossier pêcheur ; mais la jambe droite paraît ne pas bien

s'attacher au fémur, ni celui-ci aux os des îles. La draperie est facile et grandiose, l'expression est celle d'un homme résigné à souffrir ; on y discerne cependant un peu d'afféterie.

LA VÉNUS DU CAPITOLE

AUJOURD'HUI DU MUSÉE FRANÇAIS.

Elle est moins célébrée que la Vénus Médicis, et mérite sans doute de l'être davantage. Où peut-on trouver une plus complette et plus fidelle image de la vraie beauté d'une femme, beauté vive, et à laquelle les graces donnent de l'attrait ; le visage un peu lascif (Vénus et les belles ne sauraient l'avoir autrement), la lèvre inférieure un peu relevée, ne font qu'ajouter à ses charmes ; ses yeux peu ouverts expriment la tendresse et la langueur ; des proportions délicates, des contours coulans, des chairs moëlleuses, les articulations douces, une harmonie parfaite dans toutes ses parties, dans leur ensemble et dans l'attitude ; mouvement de surprise simple et naturel à toute femme qui, rencontrée nue, porte vîte la main vers l'endroit qu'elle veut le plus dérober à notre vue, et que nos yeux cherchent toujours le premier. Admirable statue ! le beau s'y voit par-tout et jusques dans les pieds, qui n'ont pas l'apparence d'avoir souffert la moindre fatigue ni le moindre poids : mais combien est désespérant ce nez moderne, et si gauchement restauré !

SAINTE-BIBIANE.

Sans noblesse, sans beauté de formes, mal drapée ; jusqu'à son manteau, tout est comprimé sous une large ceinture. Quelle femme serre ainsi son vêtement ? Elle s'efforce à montrer de l'expression, et n'exprime rien ; et pourtant cela passe pour un des meilleurs ouvrages du Bernin.

LA FLORE FARNÈSE (1).

Cette élégante draperie, comme un voile transparent, laisse appercevoir les formes et les contours de cette figure agréable, quoique gigantesque ; mais le beau n'est là, que celui d'un tronc de femme ; car, la tête, les bras, les jambes ne lui appartiennent point ; voilà pourquoi elle est métamorphosée en Flore, lorsqu'elle a pu être plus probablement la déesse de la danse.

LA FLORE DU CAPITOLE.

AUJOURD'HUI DU MUSÉE FRANÇAIS.

Celle-ci a véritablement la tête de la déesse des fleurs ou du printemps. L'attitude est d'une belle simplicité : sa draperie n'est pas de toile fine, mais de drap ; cependant elle permet de suivre le nud ; il est couvert et non pas caché. Il y a quelqu'analogie entre cette draperie et celle du Zénon du capitole.

SAINTE-SUSANNE DU QUESNOI.

Elle a dans l'ensemble quelque chose qui plaît ; le visage est d'une belle forme, quoïqu'avec un peu trop de chair dans la partie supérieure des joues. La pose de la jambe gauche paraît forcée ; la draperie est une des modernes les mieux entendues, quoique très-inférieure aux antiques qu'on vient de citer. Cet ouvrage a un faux air d'antique, ce n'en est pas le fond ; la substance, ç'en est l'apparence ; l'expression est une douceur de sainte, les profanes ne connaissent point celle-là.

L'HERMAPHRODITE BORGHÈSE.

La réunion des beautés propres aux deux sexes dans un seul individu, ce merveilleux qu'on a cru quelquefois appercevoir dans l'aimable nature de la jeunesse, et qu'on n'y

---

(1) Cette statue n'est plus à Rome, mais à Naples, au palais de l'académie.

a jamais vu, s'entrevoit, quoiqu'il ne se trouve pas encore parfaitement, dans cette élégante figure antique : elle semble plongée dans un rêve voluptueux ; mais ce matelas si durement piqué sur lequel l'a couchée le Bernin, contraste cruellement avec sa délicatesse. De quoi l'a-t-il donc rempli ? De plumes ? non. De laine ? non. De cailloux.

SAINTE-CÉCILE DE MADERNO.

Elle est beaucoup mieux couchée que l'hermaphrodite, cette agréable, mais insignifiante statue.

LAOCOON DU MUSÉE FRANÇAIS.

Robuste vieillard, tourmenté du poison des serpens qui l'enveloppent et le déchirent. Le spasme lui court de la tête aux pieds. Ce n'est pas tout son mal, il ressent encore celui de deux enfans, on les reconnaît pour ses fils ; ils lui demandent assistance ; il fait, pour les secourir, les plus grands et les plus inutiles efforts, et sa douleur s'en augmente. Les lignes convexes, qui se rencontrent avec les droites et les concaves, dominent dans sa figure pour en exprimer l'altération, qui est encore plus fortement prononcée par les formes angulaires des entrées et des sorties, qui rendent plus visibles les nerfs et la forte contraction des muscles. Dans cette excessive angoisse, il conserve dans le visage, dans le corps, dans l'attitude même, une telle dignité, que malgré l'excès des tourmens, il n'offre rien de difforme, et ne montre qu'un grand-homme qui sait souffrir ; il semble chercher à concentrer autour de son cœur toute la force de son ame, pour s'opposer aux terribles tourmens qui gonflent ses muscles et irritent tous ses nerfs. A peine la poitrine est soulevée, le ventre est déprimé, les flancs creusés, tout exprime la contraction, la suffocation, le comble des souffrances et de la magnanimité. La douleur des enfans n'est pas moins vivement rendue, mais dans un autre genre ; c'est la douleur physique, et proprement celle de leur âge.

L'idiot le plus stupide doit sentir l'énergie d'une si prodigieuse expression; mais l'homme instruit, qui reconnaît le Laocoon de Virgile, le frère d'Anchise, le grand-prêtre de Neptune et d'Apollon, la sent bien mieux.

Virgile le fait crier, que dis-je? mugir comme un taureau qu'on immole : le statuaire ne lui ouvre point ainsi la bouche, il paraît soupirer profondément. Le poëte s'est montré moins philosophe que le sculpteur, dont le ciseau semble avoir été dirigé par Socrate, qui fut sculpteur aussi, et qui sut si bien souffrir et mourir. Il faut, certes, une grande dose de philosophie, pour exprimer avec tant de noblesse de si horribles tourmens. A l'extérieur, ils ne sauraient se montrer plus grands; mais ils y sont comme les tempêtes sur la mer; un ouragan furieux agite la surface de l'océan; le calme est dans son sein. Un prince, un grand-prêtre devait savoir supporter les plus grandes douleurs; voilà pourquoi son attitude est en repos, mais dans un repos qui ne dégénère ni en indifférence ni en léthargie. S'il se tourmentait, délirait, mugissait, l'action serait naturelle, mais triviale et hors de la belle nature. La voilà sublime. Eh! qui ne voudrait pas savoir souffrir comme le Laocoon? Le sublime est ce qui nous élève au-dessus de nous-mêmes, tout ce qui nous donne une force que nous ne nous soupçonnions pas.

Mais comment! un personnage d'une si grande distinction tout nud? Peccadille contre la convenance, bien amplement rachetée par l'énergie de l'expression qui ne pouvait jamais se rendre à un tel degré sous une draperie, eût-elle été plus transparente que celle de la Flore.

Les enfans ne sont pas ce qu'il y a de plus beau, ni parmi les antiques, ni même parmi les modernes; car il y en a de charmans du Flamand, dans les églises dell' Anima et de Campo-Santo. Le plus grand a la jambe droite visiblement plus longue que la gauche; cependant, le groupe est un chef-d'œuvre de la sculpture antique. Pline ne se

lasse pas de le louer ; Pline, sur-tout, ne tarit pas sur les éloges qu'il fait des serpens, qu'il appelle dragons. On ne peut guère louer ainsi l'accessoire sans faire tort au principal ; et qui loue de cette sorte, ferait douter qu'il ait su voir. Pline donne ce groupe comme d'un seul morceau ; il est de cinq, et ainsi qu'il le dit, de marbre de Paros. Il ajoute qu'Agesandre est un des sculpteurs de ce chef-d'œuvre ; mais personne, jusqu'ici, n'a su trouver cet Agesandre parmi les sculpteurs anciens.

Cet admirable groupe est fait entièrement au ciseau, et comme la Vénus Médicis, sans être poli. Tous les deux pourraient donc fort bien être des copies, ou n'être pas des plus beaux temps de la Grèce; car il est vraisemblable que les grands artistes Grecs, ceux du meilleur temps, finissaient leurs ouvrages.

LA PITIÉ DE MICHEL-ANGE.

C'est le groupe moderne le plus vanté, et avec raison ; c'est la réunion des prodiges du divin Michel-Ange. Un Christ nud, ayant bien ses 33 ans, et étendu sur les genoux de sa mère, qui en montre à peine 18, si l'on fait attention à sa jolie petite mine, à ses petites mains, à ses petits pieds ; il est vrai que ses épaules et sa taille sont d'une lavandière : elle soutient le corps d'un air si dégagé, qu'on ne peut deviner où est la pitié ; grand fracas de draperies traitées de petite manière ; l'anatomie à l'ordinaire, c'est-à-dire beaucoup ; pour l'expression, il n'y en a point : mais ce qu'il y a de plus singulier, c'est qu'un des bras de la Vierge est désossé.

APOLLON ET DAPHNÉ DE BORGHÈSE.

Ce n'est pas là l'Apollon tuant les serpens. Il devrait donc être plus beau, plus agréable, dans une action plus vive et plus intéressante qu'il devait montrer, et qu'il n'offre pas ; il manque de toute espèce de beauté de formes : elles

furent toujours inconnues au Bernin. En récompense il y a une grande finesse d'exécution dans ce marbre.

LE TAUREAU FARNESE (1).

Ce marbre aussi est bien travaillé ; mais celui qui ne se laisse pas séduire par la grandeur et le nombre des figures, par l'adresse du travail manuel, en grande partie moderne, ne fera pas grand cas d'un ouvrage, dont l'expression confuse est toute énigmatique, au moins pour nous. Que deviendront donc tant de groupes antiques et tant de mausolés modernes ?

MARC-AURÈLE.

Quel est là-haut, au capitole, cet homme à cheval, qui ne s'y tient pas en écuyer, mais avec la plus touchante simplicité ? Il étend la main, non pour distribuer des bénédictions, mais pour annoncer de véritables bienfaits. « C'est mon » Marc-Aurèle donnant la paix au peuple romain », répond gaîment la philosophie.

Voyez quelle tête vraiment de caractère ; c'est celle d'un homme tout de feu pour remplir ses devoirs, et quels devoirs ? Ceux d'un souverain chargé d'un poids terrible, d'un poids immense, l'obligation de faire le bonheur d'un grand peuple. Tout, jusqu'au jet facile de son manteau, respire la majesté. Ah ! pourquoi les beaux-arts ne s'emploient-ils pas toujours à nous perpétuer de si chères images ? C'est la philosophie qui continue de parler ainsi.

Mais le peuple, naturellement anti-philosophe, ne regarde guère le sage Marc-Aurèle ; il s'arrête au cheval ; il s'extasie devant le cheval ; il répète que le cheval a une ame ; (et

(1) Ce groupe transféré à Naples, y est placé maintenant au milieu de la promenade des Tuileries, et a perdu presque toute sa réputation depuis qu'on le voit en public et sans Ciceroni. Ayant beaucoup souffert à son débarquement à Naples, il n'a pas gagné à passer dans les mains de ses derniers médecins Sa conservation au reste importe bien peu à l'art.

il sait à merveille ce que c'est qu'une ame); il dit au cheval marche.

Les connaisseurs en chevaux trouvent l'attitude de celui-ci contraire au mécanisme, et croient que le mouvement qu'on lui a donné ne peut durer qu'un instant : mais ne serait-ce point cet instant bien saisi, ce prétendu défaut qui fait toute la vivacité de son expression ?..... Sa tête, au lieu d'avoir quelque chose de celle du bélier, a davantage de celle du bœuf.... Tant mieux, c'est ainsi qu'elle doit être, c'est ainsi qu'elle est dans le cheval arabe, le plus noble et le plus beau des chevaux..... Il y a de l'affectation dans ces crins trop uniformément frisés..... L'animal est trop court, trop gros de ventre et de croupe.... Fallait-il deux volumes pour nous dire tout cela ? ne savait-on pas sans eux que c'est là un ouvrage du temps de Marc-Aurèle, et non pas du siècle de Périclès et d'Alexandre ?

Sans doute les chevaux de Phidias et de Praxiteles à Monte-Cavallo, sont bien meilleurs ? Eh ! beaucoup moins, quoiqu'ils aient quelques parties estimables; les noms célèbres qui y sont gravés n'en imposent pas. Quoi qu'il en soit du cheval de Marc-Aurèle, c'est le plus expressif qui soit encore sorti des écuries des sculpteurs anciens et modernes (1).

ENDIMION.

C'est peut-être le meilleur bas-relief antique qui nous soit resté pour la dégradation des plans et des lointains. Endimion y est si bien étendu avec sa lance, il semble véritablement dormir; son chien dans une juste distance et dans le plus beau raccourci, abboie à la lune, et le site agreste est aussi parfaitement imaginé que rendu. Auprès de celui-ci, le bas-relief d'Andromède et Persée, qui se voit aussi au capitole, est bien mesquin.

---

(1) Si celui de Bouchardon, qui ornait la place de la Concorde, et que les arts doivent regretter, était meilleur de dessin, il était toutefois moins vivant, moins animé.

SAINT-LÉON.

Le féroce Attila à la tête d'une armée de barbares marche au sac de Rome. Il s'arrête, il s'étonne à la vue d'un saint pape, dévot, pacifique, sans armes, ainsi que tout son cortège de prêtres ; mais les apôtres Pierre et Paul apparaissent en l'air, armés de pied-en-cap, et plus furibonds qu'Attila lui-même. Ce sont eux qui font l'affaire, qui l'épouvantent, lui font perdre la tête et prendre la fuite. (Rome pourtant lui paya un gros tribut). L'ouvrage est bon, il a de l'unité, de la distribution, de la perspective, et chaque figure est à sa place. Les draperies sont trop chargées, les formes assez mal choisies ; et Attila pourrait bien dire à ces apôtres : *Tantæ ne animis celestibus iræ!*

Ces mêmes apôtres, dans le même sujet, traité auparavant par Raphael, sont un peu plus réservés dans leurs menaces, conservent mieux leur dignité, quoiqu'ils déploient en l'air des corps d'une masse énorme. Le pape ici n'est plus S. Léon ; mais Léon X dans toute la pompe de son faste, sur une haquenée papale, du dernier goût, suivi du cortège des éminences empourprées, des monsignori, des porte-croix, des palfreniers, parmi lesquels on reconnaît Pierre Perugin. De ce côté tout est repos, de l'autre se voit Attila en fureur ; tout est en tumulte dans son armée, ses généraux, ses maréchaux, ses aides-de-camp semblent en convulsion, et ne savent comment se démêler entr'eux et leurs chevaux. L'air même conspire à augmenter leur désordre, non pas qu'on y discerne une grêle, une pluie qui y serait fort à-propos, pourvu qu'elle eût épargné la cour pontificale ; mais parce qu'on y voit un coup de vent impétueux qui renverse les drapeaux. Le dessin est bien entendu, mais le choix des formes n'est pas heureux. La scène est en plaine, au milieu d'arbres, de collines, de fleuves, de fabriques, de montagnes. Le ciel est resplendissant, les masses bien contrastées de blanc, de rouge, de violet, de demi-teintes..... Mais

ceci, on le voit bien, est un tableau; et auparavant de parler de peinture, il convient de voir si les observations précédentes ne peuvent pas nous fournir quelques réflexions qui deviennent les élémens de l'art de voir les productions des beaux-arts.

RÉFLEXIONS.

Le principal effet des arts du dessin est le plaisir de la vue; c'est sur-tout celui que veut et doit produire la sculpture, au moyen de figures en marbre, en bronze, ou en toute autre matière solide.

Le plaisir est une impression modérée des objets sur nos organes; si l'impression est trop forte, comme serait celle du soleil, regardé fixement et en face, elle blesse et déplaît, si elle est trop faible, comme serait l'harmonie des cieux, que personne n'a encore entendue, on ne la sent pas.

Un plaisir est, si on peut le dire, d'autant plus plaisir; qu'il est produit par un objet plus parfait.

L'objet parfait est celui qui n'a ni trop ni trop peu de ce que nous croyons devoir appartenir à son essence.

La perfection doit nous être évidente, c'est-à-dire nous frapper facilement; toute fatigue nous déplaît, et sur-tout dans l'acte de comprendre.

Le parfait, pour ce qui concerne la vue et l'ouïe, est ce qui constitue ce qu'on appelle le beau.

La nature ne nous montre aucun individu entièrement beau: dans ses meilleures produits nous découvrons toujours quelque chose de superflu, ou quelque chose qui leur manque, comme nous voyons aussi quelque belle partie dans les individus les plus laids.

On nomme beau idéal le choix des plus belles parties et leur combinaison, pour en former un tout parfait. Faire ce choix et cette combinaison, c'est imiter la belle nature. Cette appellation, imitation de la belle nature, présente

même un sens plus clair que celle de beau idéal ; car, dans le choix qu'elle annonce, il n'y a rien d'imaginaire ; tout y est pris de la nature, à-peu-près comme tant de plantes, de fleurs et de fruits que l'art nous montre, avec les perfections qu'il leur a données, mais qu'il a cependant toutes prises de la nature : c'est là le magasin inépuisable, et toujours ouvert, d'où l'artiste tire les sujets qu'il veut traiter.

L'étude de l'artiste est la belle nature ; voilà pourquoi les arts qui ont pour but son imitation, se nomment beaux-arts ; voilà pourquoi leurs productions se disent belles, soit qu'elles soient une Vénus, un Satyre, un Apollon, un serpent, un monstre, parce que chacun de ces objets est en effet beau, quoique quelques-uns soient naturellement horribles, lorsqu'il n'offre aux yeux rien de plus et rien de moins que ce qui appartient à sa nature.

L'artiste qui imiterait la nature telle qu'elle est, manquerait entièrement son but ; ce n'est pas la peine de se tourmenter à nous représenter ce que nous avons sans cesse sous les yeux. Le vrai mérite de l'art est de nous exposer ce que nous ne trouvons jamais réuni dans un seul sujet. On pourrait nommer peintres naturalistes ceux qui se bornent à copier simplement la nature ; quelque talent qu'ils puissent mettre dans leurs copies, elles ne sont pas dignes d'un grand éloge : quelques-unes de ces imitations pourraient même être très-peu estimables, et d'autant moins qu'elles se montreraient plus exactes et plus fidèles. Qui pourrait ne pas se rebuter des tableaux de monstres, de tourmens, si on les y représentait avec un tel naturel, qu'ils parussent vrais ? Si le Laocoon épouvantait, il cesserait d'être un produit des beaux-arts, dont l'effet doit toujours être un plaisir, soit qu'ils traitent des sujets de joie ou de tristesse, de majesté ou d'agrémens, d'amour ou de haine. Epouvanter n'est pas plaire. Voilà pourquoi les yeux peints, les yeux, ou d'émail ou d'argent qu'on trouve à quelques statues antiques, y font si mal. Il serait

pis encore de colorer toute une sculpture; une estampe vaudrait mieux qu'une statue ainsi colorée.

Suivant ces principes, il semblerait que le portrait ne serait pas un genre digne d'un artiste. Le mérite, à dire vrai, n'est pas grand dans un portrait qui n'est que portrait; c'est même moins que rien, s'il pèche contre la simplicité naturelle. Pour avoir du prix, il faut qu'il s'approche, autant qu'il est possible, de la belle nature, et il peut même y entrer fort bien, si la figure rend parfaitement la ressemblance du sujet, si elle en fait, pour ainsi dire, l'éloge, et que tout le reste soit pris dans la belle nature.

Il est donc faux que les arts du dessin aient pour but principal celui de faire illusion, c'est-à-dire de nous tromper, en nous faisant croire réel ce qu'ils nous représentent. Qui a inventé et prôné cette chimère de l'illusion, s'en est fait une grande à lui-même. Eh! qui donc rit ou pleure à la vue de la production des arts, la plus triste ou la plus gaie, quelque merveilleuse qu'en soit l'idée et l'exécution? Tout ouvrage des arts doit se reconnaître, au premier aspect, pour une représentation, non de la simple nature, mais de la belle nature; il ne doit point produire l'illusion, mais offrir la vraisemblance. Toute fiction qui ne sort pas du mode ordinaire de nos conceptions est vraisemblable; or nous ne concevons que suivant ce que nous voyons dans la nature. Ainsi, la vraisemblance consiste à n'attribuer à la nature qu'une marche conforme à ses loix et à ses facultés connues. On sera dans les limites du vraisemblable tant qu'il se trouvera un accord parfait entre la nature et le génie de l'artiste, et le même accord se rencontrera entre ses ouvrages et le spectateur qui saura les voir,

La belle nature doit se trouver dans tous les arts du dessin, et dans chaque partie de quelqu'ouvrage que ce soit, dans les formes, les proportions, dans les accessoires des draperies, des meubles, de l'architecture, du paysage, du ciel, et dans

le but de toutes ces choses, c'est-à-dire dans l'expression. Le travail de l'artiste est comme celui du joaillier, qui monte, assortit et brillante des pierres qui, sans son art, seraient riches, mais sans beauté. Horace brillanta avec la plume, Phidias avec le ciseau, et l'Apelle d'Urbin avec le pinceau.

Les formes varient, non-seulement suivant les diverses qualités des sujets, mais selon les diverses circonstances dans lesquelles se trouve le même sujet. Les formes d'Apollon ne peuvent être celles d'Hercule, ni celles d'Hercule homme, celles d'Hercule dieu; mais de quelque genre qu'elles soient, elles veulent être du plus beau choix. C'est ici que devient nécessaire la connaissance de l'anatomie extérieure, quoique l'étude n'en doive pas paraître, car elle n'est qu'un moyen d'arriver à un but important, dont nous parlerons bientôt. La beauté dans l'homme, la plus belle des créatures vivantes, est dans l'évidente apparence de ses bonnes qualités physiques; dans la santé, qui se reconnaît à la couleur et à la forme de ses membres, et sur-tout du visage; dans la vigueur qu'indique la force des muscles, des os de la poitrine et des épaules, et l'agilité des jambes; dans la modération que dénote sa pose, le repos de ses attitudes, la simplicité des formes et la tranquillité de son front; dans la prudence qui doit se lire dans ses yeux. Toutes ces parties dans la femme sont plus délicates et plus douces; ajoutez-y la grace dans le regard et dans la bouche, et cette pudeur, charme de la beauté, qui séduit si puissamment alors même qu'on craint de la rencontrer.

Il y a dans la belle nature une variété continuelle; rien ne se répète dans le même individu; des formes convexes, concaves, interrompues, mêlées de sorte qu'il en résulte des contours serpentans d'une extrême variété; aucun angle sans courbe, aucune courbe sans interruption ou inflexion, tout serpentant comme l'onde ou la flamme, de façon qu'aucune ligne concave n'en rencontre une semblable, qu'aucune ligne convexe ne soit en opposition avec une autre pareille; enfin, qu'aucune ligne de la même proportion ou du même

caractère n'ait sa compagne égale du côté opposé. La convexe aggrandit, la concave donne de la légéreté, la droite, de la noblesse. La grace est dans la variété continuelle de tous les contours et de toutes les proportions ; sans cette variété, on tombe dans le froid et dans le maniéré.

Le profil du visage des meilleures statues grecques est une ligne presque droite, c'est-à-dire fléchissant doucement dans la direction du nez et du front. Plus est profonde l'inflexion qui sépare le nez du front, moins le profil est agréable.

La beauté des sourcils est dans la finesse et la ténuité de leurs poils ; plus le trait est léger et peu courbé, plus l'œil annonce de calme. Les sculpteurs anciens, pour exprimer les sourcils noirs, et en conséquence la sévérité, donnaient je ne sais quoi de taillant et d'aigu aux sourcils, comme on le voit dans les Jupiters, les Plutons, etc. Ce taillant ne s'apperçoit point dans les divinités à poil blond, comme les Vénus, les Ganimèdes, les Apollons.

La chevelure, dans les sculptures antiques, est d'ordinaire crêpue. Dans les têtes de femmes, et sur-tout dans celles de jeunes filles, les cheveux sont tirés en arrière et noués vers l'occiput ; mais ondoyans, et séparés de temps en temps, pour en indiquer la grande quantité, et produire des lumières et des ombres. Un front uni et serein demande un nez quarré, c'est-à-dire, non effilé et pointu, mais tant soit peu large et étoffé ; des joues un peu rebondies amènent un front divisé en plusieurs parties par le plus grand volume des muscles. Un front dégarni et élevé va à la vieillesse. Le nez droit, la bouche droite annoncent la tranquillité. Les lèvres vermeilles (il ne s'agit pas de sculpture), l'inférieure plus fournie que la supérieure, sont pour passer au menton, dont la beauté est dans son arrondissement, et non dans la fossette qui, comme dans les joues, n'y est qu'un accident.

Les anciens ne donnaient l'air riant qu'aux satyres, pour exprimer le libertinage, l'intempérance, la grossiéreté, la

folie ; ils étaient scrupuleux jusque dans les diverses formes des oreilles, auxquelles ils donnaient un grand fini.

Les beaux yeux, chez les anciens, avaient moins de longueur que chez les modernes ; ils étaient grands cependant, dans la forme, la coupe, l'enchâssement. Les os qui l'entourent ni grands, ni le jugal saillant, pour ne pas élargir la face, et éviter de la rendre triangulaire. Ils regardaient comme beauté, dans une figure d'homme, une poitrine noblement relevée ; ils aimaient dans celle des femmes, un sein resserré, finissant en colline, et les tetons petits et pointus. C'est pour cela qu'ils mettaient dans le corset des jeunes filles de la poudre de marbre de Naxos, afin d'empêcher le gonflement de leur sein.

La beauté d'une jeune main grecque consistait dans un embonpoint modéré ; aux phalanges, des traits à peine visibles et semblables à une ombre légère ; les doigts bien fuselés ; et lorsque des mains un peu grasses exigeaient qu'on y formât des fossettes, ils n'indiquaient point la jointure, et ne pliaient pas la dernière articulation comme le pratiquent les modernes ; les jambes un peu grosses, les os et les cartilages à peine sensibles, ensorte que le genou formât, de la cuisse à la jambe, un renflement doux et uniforme, et non pas une interruption à ressauts. Telle était leur pratique constante. Ils faisaient les pieds moins étroits que nous ; abus qui peut provenir de l'usage de nos souliers : moins le pied est étroit, plus il est dans une belle forme naturelle ; leurs ongles même sont plus applatis que les nôtres.

Jamais d'exagération dans les muscles ; toujours les plus beaux, les plus convenables au sujet et à la simplicité des formes et des attitudes. Plus on met de mouvement et de contorsion dans les traits et dans les muscles, plus on perd en noblesse. L'homme vraiment grand gesticule peu et se tourmente encore moins : un trait indique la passion qui le meut ; mais il laisse voir en même-temps les efforts qu'il fait pour la contenir dans les bornes de la prudence, de la décence et de la justice. Les attitudes des Dieux sont

conformes à leur éminente dignité. On n'a trouvé que deux divinités grecques avec les jambes croisées et les pieds dans une situation peu noble, et qui sait pourquoi ?

Non-seulement aucune figure ne doit être en convulsion, mais aucune ne doit avoir même terminé son action ; autrement elle resterait froide et comme morte. Un pas, un mouvement quelconque est-il fini, l'imagination ne va pas au-delà ; mais l'action est-elle encore agissante et non terminée, nous imaginons les mouvemens suivans, et voilà la figure qui vit.

Les proportions consistent dans les différentes dimensions des objets comparés entr'eux, c'est-à-dire dans le rapport ou la convenance des parties entr'elles et avec le tout. Les proportions, dans les beaux-arts, ne sont pas les proportions des mathématiques.

L'unité et la variété produisent l'eurithmie et la symétrie. L'eurithmie divise pour ainsi dire l'objet en deux ; elle met dans le milieu les parties uniques, la tête, le nez, la bouche ; et d'une autre part, et à distances égales, les parties doubles, les yeux, les oreilles, les bras. Cela forme une sorte d'équilibre, qui donne à l'objet de l'ordre, de la liberté et de la grace. La symétrie va plus loin : elle entre dans le détail des parties, les compare entr'elles et avec le tout, présente sous un même point de vue, l'unité, la variété et l'accord agréable de ces deux qualités entr'elles. La symétrie est la réunion des rapports.

Dans les ouvrages de l'art, le goût exige la perfection de l'eurithmie et de la symétrie, non qu'il veuille les objets tels qu'ils sont dans leur essence, dans leur tout naturel, mais comme ils doivent être dans un tout de choix.

Les dimensions ne sont que les moyens par lesquels on parvient à s'instruire des proportions, à s'en faire des idées justes.

La première variété des proportions du corps humain, n'est pas le diminutif exact des âges suivans. Un enfant n'est pas un petit homme, ce serait un nain, et c'est un enfant.

Le sexe a ses proportions différentes, ainsi que ses formes. Une moindre hauteur, le cou plus long, le thorax plus étroit, les cuisses plus courtes, les hanches plus longues, les pieds plus minces, les muscles moins apparens, et, par conséquent, les contours plus moëlleux, les mouvemens plus doux. Tout cela varie suivant les différens états de fille, de femme, de femme enceinte, de femme âgée, de vieille. Enfin, les proportions et les formes qui consituent ce qu'on nomme dessin, sont relatives aux caractères dont on parlera tout-à-l'heure.

Le dessin est donc l'art de donner à chaque objet sa véritable mesure et proportion, de déterminer ses formes par divers contours qui fixent l'attitude et l'expression de toute espèce de figure dans quelque cas qué ce soit; étude immense, puisque la nature se diversifie à l'infini.

Conserver à chaque figure une exacte apparence de proportions dans chaque diversité d'attitude, d'éloignement, de raccourci; varier les proportions suivant le caractère des sujets; maintenir l'équilibre en toute espèce de situation et de mouvement; donner de la prépondérance où elle est nécessaire; exprimer la privation de mouvement dans les corps morts; diversifier les attitudes sans qu'elles cessent d'être naturelles; mettre du contraste et des oppositions dans les mouvemens, les airs de tête, les gestes; contourner légèrement, avec feu, sans faire sentir le travail; exprimer beaucoup avec peu de traits, sans sécheresse, sans roideur, avec élégance et grace, ensorte qu'il en résulte des chairs vivantes et animées, mais selon divers degrés, depuis l'aimable délicatesse de la jeunesse, jusqu'à la vénérable et hideuse vieillesse, depuis la douce carnation des veines, jusqu'à la nerveuse musculature des Hercules, et jusqu'à la divinité des Apollons; tout cela est le dessin, et tout cela n'est encore qu'un moyen.

La grace n'est que la beauté elle-même; mais la beauté

plus délicate, plus douce, plus aimable : elle naît de l'aisance, de la souplesse, de la variété des mouvemens, et du passage naturel et facile d'un mouvement à l'autre. Quelle grace dans les enfans et dans leurs mouvemens simples, francs et dispos ! Leur ingenuité, leur complaisance, leur innocente curiosité, leur simplicité, leur ennui, leurs plaintes, tout, jusqu'à leurs larmes, est susceptible de graces.

L'élégance est la réunion de toutes les graces ; elle suppose, d'une part, exactitude, pureté, régularité, et exige, de l'autre, facilité, liberté noble ; un certain air naturel qui, sans nuire à la correction, cache l'étude et le travail, combinaison difficile. Mais est-il plus aisé de représenter des sujets nobles avec élégance, que des sujets simples sans trivialité ? L'élégance et la grace sont de l'essence, non-seulement du dessin, mais encore de toutes les autres parties de la sculpture et de celles de tous les autres beaux-arts.

La principale beauté de l'homme est dans son corps, et non dans ses vêtemens, qui ne sont pour lui qu'un accessoire qui sert à ses besoins ou à sa parure. Il est vrai qu'il aime la parure au-delà du besoin ; mais quelque passionné qu'il soit pour elle, quoi qu'il dissipe ses biens, et compromette son bonheur pour se procurer des ornemens superflus, et le plus souvent incommodes et ridicules, qui pourtant donnerait son pied pour tout le luxe de Lyon, pour l'or du Pérou, pour les diamans de l'Inde ? Mais tous les corps ne peuvent pas toujours se représenter nuds, ni même toutes leurs parties. L'habile artiste sait les vêtir et les orner selon le besoin, sans jamais en cacher les formes principales ; il sait choisir les draperies convenables ; il sait les disposer selon les convenances des différens sujets.

Les anciens, en peinture, comme en sculpture, supposaient généralement les draperies mouillées ; elles font à merveille quand elles sont traitées sans maigreur ; elles accusent mieux les formes les plus sensibles du corps, offrent moins d'em-

barras et plus d'expression ; mais elles sont quelquefois si sèches dans leurs plis longitudinaux, et si froides, qu'elles ressemblent à des cordes ou à des cannelures de colonnes. L'intervalle des plis et leur espèce, ne doivent point être tous égaux ; leur saillie et leur profondeur, d'où naissent des ombres, ont besoin d'être variées avec harmonie. Les plans des plis ne doivent point produire des angles aigus, soit d'ombres, soit de lumière, autrement tout repos serait détruit. Les sculptures antiques à draperies non mouillées, sont rares. Le Zénon et la Flore du capitole, aujourd'hui du musée français, en offrent deux bons modèles : leur draperie est jetée d'une manière plus large, mais cependant avec sobriété. Les meilleurs sculpteurs modernes, Legros, Bresconi, Rossi, Leflamand, ne sont pas si discrets. D'autres, comme le Busnin, ont prétendu donner plus de légèreté à leurs ouvrages, en faisant les draperies voltigeantes et tourmentées ; mais ils ont manqué le but, et n'ont fait que des duretés et du rocailleux.

La variété des draperies est une richesse, non-seulement pour les couleurs, mais pour les formes, les espèces, et sur-tout pour la disposition des plis et des parties. C'est ici que peut briller l'intelligence et le goût de l'artiste, s'il sait les ajuster avec une simplicité facile autour des membres, et leur conserver un caractère de grace et de légèreté. Le mouvement des draperies peut servir aussi à exprimer l'agitation occasionnée par de grands mouvemens. Les cheveux, même, puisqu'on les regarde, ainsi que les habits, comme une parure, doivent se sentir du mouvement des draperies et de la personne, et s'il ne faut pas les montrer dans un désordre exagéré, ils ne doivent pas non plus se faire voir de manière à ce qu'on y pût reconnaître l'art et la main du perruquier.

Des formes, des proportions, des draperies, dépend la variété du style, qui se distingue en grand, moyen et petit. Tout objet est composé de parties ; celles-ci sont formées d'autres parties moindres, lesquelles en contiennent de plus petites encore, et ainsi à l'infini. La face, par exemple, est

composée du front, des yeux, du menton, parties principales et nécessaires ; chacune de celles-ci l'est d'autres moindres, de muscles, de divers os, de nerfs, etc., et ces dernières le sont encore d'autres parties plus petites. Que ferait-il autre chose qu'une petitesse, celui qui peindrait comme au microscope les pores et le duvet ? Beaucoup ont cependant commis cette erreur ; mais toute petitesse déplaît. Le grand style est donc celui qui montre les seules grandes et nécessaires parties d'un sujet. Le grandiose nous plaît, il ne nous fatigue point, il semble nous aggrandir ; il faut donc l'employer dans toutes les parties de la composition, parce qu'avec le moins possible, il faut faire le plus possible ; maxime claire, d'une importance générale et fréquemment négligée, non-seulement dans les objets de pur agrément, mais encore dans ceux plus essentiels de la médecine, de la jurisprudence, de la politique. Comme tous les beaux-arts se réunissent dans la composition d'un opéra, pour n'en faire qu'un chef-d'œuvre de déraison, ainsi les médecins accumulent les divers remèdes pour ne faire de nous que des cadavres. Ainsi les légistes nous donnent un mouvement perpétuel pour nous réduire à la mendicité ; ainsi les législateurs compliquent l'échafaudage de la législation, pour que nous n'entendions jamais rien aux loix.

Le choix des formes, des proportions, des attitudes, des draperies, du style, et de toute autre chose, n'est qu'un moyen pour arriver à l'expression.

L'expression est, en général, l'art de représenter quelque sujet que ce soit, convenablement à sa nature, et à la situation dans laquelle on le place. Les rochers, l'eau, les plantes, les animaux, ont leur expression propre ; et on les dit bien rendus toutes les fois que leurs propriétés respectives et leurs qualités constituantes sont bien représentées. Mais l'expression pour l'homme, le sujet le plus intéressant pour nous autres hommes, est l'art de représenter convenablement ses affections intérieures, au moyen de toute espèce

de signes extérieurs. C'est dans cette expression, sur-tout, que doit dominer la belle nature; ce qui suppose qu'on a observé avec le plus grand soin comment les hommes, en général, et comment le même homme, en particulier, se modifie suivant ses diverses passions.

Notre machine est tellement organisée, qu'à chaque impression qu'elle reçoit, à chaque passion agréable ou désagréable qu'elle éprouve, elle prend une modification diverse, et fait autant de changemens de scènes. Si l'artiste est dans l'obligation de les savoir exprimer, le spectateur n'a pas moins celle de les savoir distinguer.

Tout le monde voit que le grand jeu des passions se déploye principalement dans la tête. Dans l'humiliation, la honte, la tristesse, elle se penche en avant; dans la pitié, la langueur, elle se penche de côté; l'arrogance la relève, l'obstination la maintient droite, la surprise lui donne un mouvement en arrière, le mépris, le dédain, la colère, l'indignation l'agitent de divers mouvemens. Si le visage est esxpressif, les yeux le sont encore davantage; l'affliction, la joie, l'amour, la pitié, la pudeur les gonflent, les obscurcissent, les humectent de larmes; les muscles se tendent, la bouche s'ouvre.... Mais nous ne voulons pas faire un tableau de l'expression de chaque passion (1). Tous les membres du corps ont leur langage; les gestes, les attitudes suppléent à la parole et la renforcent. Naples en fait grand usage, mais d'une façon grotesque.

Tout sujet bien exprimé se dit bien caractérisé. Le caractère provient de l'essence et de la qualité de la chose, et la distingue de celles de la même espèce. Les inclinations des hommes considérées relativement à leurs passions, forment leurs caractères.

Caractère vient de creuser, graver, imprimer; il est la

---

(1) Voyez l'ouvrage de Lavater, sur les physionomies.

disposition habituelle qui porte à faire, et qui fait des actions d'un certain genre de préférence à celles d'un genre opposé.

Point d'homme sans caractère qui pense n'en point avoir, et se croit un Protée, a celui de n'en avoir aucun; ce qui le distingue des autres. Le talent d'appercevoir distinctement les traits caractéristiques, est une des principales parties de l'art de peindre et de voir.

Trois espèces différentes de circonstances modifient le caractère; premièrement, la nation et le siècle; secondement, l'âge, le rang et les mœurs; troisièmement, le génie, le tempérament et l'individu. Ainsi, celui qui est très-éloigné de nous, nous touche moins et est plus difficile à saisir. Les caractères marquent d'autant plus qu'il y a du contraste entr'eux, mais sans affectation. On doit reconnaître sur-le-champ les figures diversement caractérisées, comme si on avait vécu depuis long-temps avec elles.

Les grecs excellaient à rendre les caractères. Athènes avait des écoles publiques où l'on ne dessinait que la phisionomie. La tête d'Alexandre annonce d'abord un ambitieux, avide de conquérir l'univers; on le reconnaît à l'œil arrondi, saillant, plein de feu, dirigé vers le ciel, au menton, à la bouche avancée et entr'ouverte, aux sourcils, etc. etc. La colère d'un roi ne doit pas être celle d'un particulier, la douleur d'un héros, celle d'un efféminé : enlaidir la figure n'est pas rendre l'expression plus vive. La beauté des formes peut se combiner avec la passion la plus violente : le bon goût sait distinguer l'accessoire du principal; et au moyen d'indications accessoires, on peut rendre l'expression la plus forte.

« La beauté la plus sublime, dit Cicéron, ne fut pas donnée dans un degré égal à tous les dieux; à chacun la sienne, comme à chaque acteur sa partie ».

Les caractères et les passions constituent l'expression : l'expression, voilà l'article le plus important des beaux-arts, puisque leur fin est d'exciter des idées et des sentimens. Le moyen d'y réussir est d'exposer des idées heureuses, et de

les bien exprimer : les pensées les plus merveilleuses ne serviraient à rien, si l'on n'avait l'art de les bien rendre. L'expression, dans une composition quelconque, doit rendre visible l'intérieur le plus caché. Toute figure doit paraître avoir la vie, la pensée, le sentiment, suivant son caractère et selon l'impression qu'elle a dû recevoir dans la circonstance où on la représente.

Représenter, au moyen de quelques traits, sur un peu de marbre ou de toile ; représenter, dis-je, dans leurs plus importantes actions, des êtres qui semblent vivans, et tellement actifs et si beaux qu'on n'en trouve jamais, ou bien rarement au moins, de pareils dans la société, est certes une des inventions qui fait le plus d'honneur à l'homme. Les beaux-arts rassemblent toutes les beautés ; ils les fixent pour toujours, et d'une manière si séduisante, que celui qui sait les voir ne s'en lasse jamais. L'expression est donc la moitié du mérite de l'artiste ; elle est même plus que cela, s'il connaît le but de l'expression et celui de tous les beaux-arts.

Mais où et comment pourrons-nous voir et étudier la belle nature des formes, des proportions et des caractères des hommes ? Où, sur-tout, pourrons-nous voir et étudier le nud de l'homme qui, aujourd'hui, rougit de se montrer nud, même à ses seuls yeux, tant il est déformé par les langes, les corps, les lacets, les modes, les plaisirs et l'oisiveté ? Nous ne manquons pas de passions ; mais nous sommes convenus de les masquer toutes : nous cachons jusqu'à l'amour ; nous n'avons lâché la bride qu'à l'ennui qui règne en maître dans nos cercles les plus brillans, et dans nos spectacles les plus recherchés ; tout le reste y est déguisé par les airs, les gestes, les manières. Parlerons-nous de couleurs, sur-tout chez les femmes ? Elles ont renoncé aux leurs propres. Nous sommes toujours en masques.

Le climat et le gouvernement des grecs leur procurèrent l'avantage de voir la nature humaine sous un meilleur aspect ; ils la virent belle, et l'estime et l'amour qu'ils avaient pour

la beauté et pour la grace, la leur firent rendre plus belle encore. Ils instituèrent une fête publique, où l'on décernait des prix aux jeunes garçons, aux jeunes filles qui savaient donner les baisers les plus doux et les plus savoureux. Ils purent donc étudier la belle nature sur l'original même; et leurs usages, leurs mœurs, leurs encouragemens publics les conduisirent à la rendre avec une telle perfection, que leurs productions sont devenues, depuis les plus beaux temps de Rome, les modèles de tous les artistes des nations les plus civilisées.

Envain l'on étudiera nuit et jour ces modèles grecs, on n'apprendra, quoiqu'on fasse, avec eux, qu'à connaître la nature de la seconde main; ce seront toujours des ouvrages d'autres artistes qu'on copiera; on n'imitera ainsi que des imitateurs. Voilà pourquoi nos écoles sont si pauvres de génie. Qui décrira le mieux une bataille? Sera-ce le spectateur qui l'aura vue, ou celui qui en parlera sur la relation d'autrui? Jusqu'à ce que nous parvenions à donner une autre direction à nos mœurs, nous ne pourrons apprendre à mieux voir que dans les statues antiques. Mais que celui qui voudra sur-tout étudier les moyens de donner de l'expression ne se lasse pas de nourrir son esprit de la lecture d'Horace et de Tacite.

Quoi! tant de peines, d'observations, de réflexions, d'examens, de théorie, de pratique pour le simple plaisir de la vue! Est-ce donc là le grand but des arts du dessin? Non. Le plaisir de la vue n'est, comme on l'a dit, que le principal effet des beaux-arts, mais il n'en est pas le but final; il est plutôt le chemin qui conduit à ce but, infiniment plus important.

La vue d'une belle chose nous plaît; mais ce plaisir ne doit pas finir là; il faut qu'il nous fasse quelque bien. Plus les plaisirs sont vifs, plus ils sont utiles et nécessaires; le plus grand est le plus nécessaire et le plus intéressant. Les vrais plaisirs sont des besoins féconds en utilité; les stériles sont

vains, insensés, de vrais abus, des phantômes de plaisir. Une course de chevaux donne un plaisir éphémère à ses spectateurs ; elle en donne un réel au maître du cheval qui remporte le prix ; on peut rire à polichinelle, mais il ne reste rien de ses farces. Que serait une belle décoration d'architecture qui n'aurait d'objet que celui de plaire aux yeux, sans aucun autre but ? La nature nous donne des besoins pour nous donner des plaisirs, et des plaisirs pour nous procurer quelque grande utilité ; elle a voulu que les beaux-arts nous portent au bon ; elle embellit certains objets pour nous les faire aimer ; elle en enlaidit d'autres pour nous les faire haïr. Tout est pour notre plus grand bien dans ce monde, le meilleur des mondes possibles. Pourquoi la ciguë existe-t-elle ? Pourquoi le crapaud, si dégoûtant ? Pourquoi la jeune fille est-elle si jolie, et la vieille si hideuse ? Les fleurs ne sont faites que pour les fruits. La nature ne nous envoie pas des chagrins pour le seul but de nous affliger, ni la joie uniquement pour nous égayer ; elle a une plus grande fin. L'homme, dans les arts, doit avoir le même but qu'elle, le plaisir, mais celui qui conduit à l'utile ; il doit nous rendre meilleurs, en nous inspirant un plus grand attrait pour les objets les plus beaux, et en même temps les plus féconds en utilité.

Le premier qui donna aux arts le nom de beaux, s'apperçut, sans doute, que leur essence est d'unir l'agréable à l'utile, en embellissant les choses nécessaires qui servent à nos besoins les plus fréquens. Le premier sauvage qui voulut et qui sut observer et mettre dans la construction de sa cabane une proportion adaptée à la commodité et à la solidité, fut l'inventeur de l'architecture ; le premier pasteur qui rendit plus élégante la forme de son flacon et ébaucha quelques traits sur sa houlette, fut l'inventeur de la sculpture ; la première bergère qui traça sur le mur, avec un charbon, les contours de l'ombre de son amant, inventa la peinture. Mais pour apprécier l'homme, ce n'est pas dans son enfance, c'est dans sa maturité qu'il faut le considérer. A mesure que les plaisirs se

sont plus raffinés, qu'ils se sont composés, pour ainsi dire, de plaisirs sur plaisirs, les arts ont exigé plus d'imagination et de connaissances; ils sont devenus nobles et savans; ils se sont distingués en arts mécaniques, qui ne demandent qu'un travail matériel, et en arts libéraux, ou beaux-arts, qui, indépendamment de la pratique, exigent de la théorie, et ont la propriété d'exciter en nous des sensations agréables. Ceux-ci, quoique moins nécessaires, sont les plus difficiles, et par conséquent les plus nobles et les plus dignes, par leur but, d'être honorés.

L'essence des beaux-arts est de mettre les objets qui tombent sous nos sens en état d'agir sur nous avec une énergie particulière, qui a sa source dans le plaisir. Une peinture ne mérite pas le nom de tableau, un édifice celui de morceau d'architecture, si l'ouvrage de l'artiste n'a pas une telle beauté, que le plaisir qu'il nous donne attire toute notre attention. Les beaux-arts commencent donc par nous plaire, et ne s'arrêtent pas là; le plaisir qu'ils nous donnent doit produire, pour nous rendre toujours meilleurs, de l'utilité et de l'instruction. Ainsi, l'on peut et l'on doit même établir que le but général des beaux-arts est le plaisir utile et facile.

Dans les arts du dessin on obtient facilement cette utilité, au moyen du plaisir de la vue. Leur triomphe sera toujours de consacrer le charme de leurs graces aux deux plus grands biens de l'homme, la vérité et la vertu. Voilà le but final, la véritable et grande fin des beaux-arts; sans cela, ils ne seraient que vanité: il faut qu'en nous représentant la perfection, ils tendent à nous rendre parfaits. Quand ils nous donnent le goût, le choix, l'ordre, ils améliorent notre être; ce sont des espèces d'auxiliaires qui nous portent à la vertu, en nous montrant sa beauté, et nous éloignent du vice, en nous offrant sa laideur. Aussi Cicéron voulait-il qu'on présentât à son fils une belle image de la vertu, pour qu'elle l'invitât à l'aimer. Les beaux-arts sont un puissant moyen d'inspirer généralement la passion du bien, en rendant la vérité active et bienfaisante.

L'homme, formé par eux, acquiert une sensibilité épurée qui lui donne une probité active, et en fait un bienfaiteur éclairé. Sans cette fin, ils seraient dangereux ou insipides. Par malheur c'est ce qu'ils ont souvent été; mais ils cesseront de l'être; et pour ne pas le redevenir, ils feront partie de la législation, qui les fera marcher droit à leur but.

Le législateur, 1°. ne permettra pas que les beaux-arts donnent dans l'extravagant, le bouffon, le niais; et à cet effet il fera que le bon goût se répande dans toute la nation; 2°. il ne permettra de les exercer qu'à ceux qui auront fait preuve de leur talent et de la justesse de leurs idées; 3°. il fera que toutes leurs productions, toute fête publique ou privée porte le cachet de l'utilité, comme les monnaies portent les empreintes qui garantissent leurs valeurs; 4°. il les fera pénétrer jusques dans les chaumières. Un campagnard qui saura vivre avec goût, n'en sera que meilleur agriculteur. Les beaux-arts n'ont point besoin de richesses, mais de direction; les vrais Mécènes sont leurs directeurs.

L'estétique, cette science des sensations, ne s'occupe pas de celles du toucher, du goût, de l'odorat; quoiqu'agissant sur nous avec plus de force que les autres, elles sont cependant trop grossières pour avoir aucun rapport avec les beaux-arts; je crois qu'elles ne peuvent jamais perfectionner notre raison; autrement le paradis de Mahomet serait une école, une véritable académie, et les parfumeurs et les cuisiniers les premiers des artistes. Ces métiers, il est vrai, ne sont pas tout-à-fait méprisables, et sur-tout celui de la cuisine, (quel mal donc de nommer ici la cuisine, quand aujourd'hui presque tout se réduit à cela?) lorsqu'il flatte le goût sans charger l'estomac. Le cuisinier, dans ce cas, est un bienfaiteur, mais dont l'ouvrage n'influe qu'indirectement sur l'intelligence. Les beaux-arts ne sont que pour l'ouïe et la vue; et quoique celle-ci fasse des impressions moins fortes que l'autre, elle les fait plus étendues, plus multipliées, et par son action, se confond presque avec le pur entendement.

Le but que doit chercher tout artiste dans toute espèce de composition, c'est que l'ensemble de chaque partie de son ouvrage fasse sur les sens et l'imagination une telle impression, que toutes les forces estétiques du spectateur soient frappées, d'une manière ineffaçable, de l'expression qu'il leur aura donnée. Mais, sans le goût et l'intelligence, comment leur fera-t-il produire cet effet ? Son ouvrage veut donc être un choix de sujets propres par eux-mêmes, et traités de manière à pouvoir agir sur le cœur et sur l'esprit par l'intermède du plaisir des yeux. L'artiste doit donc posséder un goût parfait, un jugement sain, une connaissance approfondie des mœurs, l'art de bien user de son talent, et le coup-d'œil pénétrant de l'observateur, pour choisir les sujets qui doivent le plus généralement intéresser et plaire.

Les caractères les plus intéressans sont ceux des hommes dans leurs actions morales. S'ils sont bien rendus, ils nous mettent à même de lire dans leur cœur, de pressentir, de deviner leurs sentimens, de connaître les ressorts qui les ont fait agir. Les caractères sont les portraits de nos penchans, de nos inclinations ; et qui sait les bien employer et les bien exprimer, nous fait, avec un grand profit pour nous-mêmes, connaître les qualités d'autrui ; nous devenons sages avec Marc-Aurèle, prudens avec Ulysse : tel est l'empire des artistes sur les spectateurs. Les personnages que nous estimons, nous touchent plus fortement ; ceux qui nous déplaisent excitent notre aversion. Ainsi, pour quiconque n'est pas automate, l'important est le choix du sujet, qui doit nécessairement être intéressant et beau.

On n'entend pas pour cela exclure rigoureusement tout sujet joyeux ; l'homme a besoin de gaîté : tel était celui des noces d'Alexandre et Roxane, si agréablement peint par Etion, décrit par Lucien, imité par Raphael à la farnesine, et reproduit dans la Henriade.

Le mérite n'est pas dans l'étendue de l'invention, ni dans la multiplicité et la propriété des figures et des groupes : ce

ne sont là que des moyens ; et qui s'arète aux moyens n'atteint jamais le but. Le grand mérite final, est dans la force et la variété des caractères bien choisis, bien exprimés, et toujours instructifs.

Tout caractère peut servir aux artistes, pourvu qu'il réunisse ces trois qualités ; n'être point trivial, être bien décidé, être vrai, et exister dans la nature. Arbitraire ou gigantesque, il ne nous touche point : un arbre doit être tel arbre, avec telles feuilles, telles fleurs, tels fruits, et dans le site qui lui convient.

La sculpture est, comme l'histoire, l'archive des vertus et des vices ; elle choisit et doit choisir des sujets intéressans, et les exprimer de manière à remplir un cœur sensible d'admiration pour la véritable grandeur, d'amour pour le bien, d'horreur pour le mal. Le sculpteur Callicrate définissait la sculpture, l'art d'exprimer les mœurs : elle peut produire les plus grands effets. César, en voyant la statue d'Alexandre, tombe dans une méditation profonde, il gémit, il soupire, il s'écrie : « et moi, je n'ai encore rien fait pour ma gloire » ! Eût-il pu ne jamais la voir, cette fatale statue ! Il se trompa sur la vraie gloire, ruina sa patrie, et la précipita dans une éternelle servitude. Que n'a-t-il pu voir celle de Timoléon ! Nos saints et nos madones (1) sont sans doute des miroirs de vertus sublimes et fécondes, même pour les hurons et les hottentots.

Pour sentir ces salutaires émotions, il faut que la représentation plaise, pour éprouver ce plaisir : et bien plus, pour donner à une figure la faculté de le produire, il faut être pourvu de fibres d'une délicatesse propre à recevoir une impression modérée, mais vive, et d'un cœur assez sensible pour en être ému ; cette sensibilité doit diriger les yeux dans les observations de la nature et de la société. Sans observa-

---

(1) C'est un italien qui parle, il avait lu la vie de Vincent de Paule, le bienfaiteur de l'humanité.

tions, comment développer ces germes qui ne se montrent qu'en les découvrant chez autrui ? La vertu observée hors de nous a un principe fécondant qui fait germer ces semences cachées que recèle toujours notre sein. Quelle merveille, que les grecs aient si bien réussi dans l'expression !

Ils avaient sous les yeux un peuple qui avait laissé le développement le plus libre à toutes les dispositions naturelles et acquises de l'entendement et du cœur. Un Phidias, un Apelle, en Groenland, seraient toujours restés incapables d'exprimer un seul sentiment délicat. Le commerce intime d'hommes exercés à de grandes choses, fait les grands artistes et les connaisseurs en expression. Ce n'est le compas ni la règle qui la donne, c'est la nature; c'est le monde en action qui électrise l'ame.

De l'observation et de la réflexion naît le choix, c'est-à-dire, un goût épuré, capable de discerner et de choisir le meilleur en tout genre. Le goût est le sentiment du beau, de ses différentes espèces et de ses diverses nuances. L'un préfère le pathétique, l'autre le gai, celui-ci le sérieux; chacun croit le meilleur son goût particulier. Cette différence d'opinion provient de la diversité de l'organisation, du caractère, de l'âge, du sexe, etc., et sur cela, on ne saurait disputer : mais il y a pour les êtres bien organisés, suffisamment instruits et exercés, un goût général; c'est ce qui fait qu'au moins la plupart sont d'accord sur le degré de préférence que mérite tout ce qui est soumis aux règles et au jugement commun. Si ce goût général n'a cependant pas une parfaite uniformité, c'est la faute des passions et des préjugés de l'habitude, prends. « Prends mes yeux, disait un argus, et tu » verras comme moi ».

Pour bien voir, observe la nature et la société sous tous leurs aspects; examine, compare, choisis, et tu apprendras à voir les productions des beaux-arts. Cela ne suffit pas encore; dépouille-toi de toute prévention, afin de ne pas prendre un nuage pour Junon. Ne t'en laisse pas imposer par la célébrité des

auteurs. Oh! qu'il est rare, le goût sincère! On ne voit d'ordinaire que par la bouche, on ne loue que par les yeux d'autrui. Prends pour guide ton propre sentiment, et non l'opinion du vulgaire, répondit l'oracle à Cicéron, et l'oracle ne fixa point les limites de ce vulgaire. Il faudrait que les ouvrages fussent anonymes. Rends-les tels pour toi : fais-toi au moyen d'un exercice continuel, un coup-d'œil juste qui sache te faire discerner les moindres variations dans les formes, les proportions, les attitudes, les accessoires, les caractères et l'expression.

L'utilité agréable veut aussi être tirée de la belle nature. La beauté sera proportionnée à l'importance du sujet. Que Callicrate grave sur un grain de mil, un vers d'Homère, tout Homère même ; qu'il fasse un char d'ivoire qu'une mouche couvrirait tout entier de son aile ; que Miron fasse une vache qui trompe tous les taureaux ; ce ne seront-là pour les yeux que d'admirables inepties, comme le sont pour les oreilles les chansonettes, les sonnets les symphonies, les sonates, et tant d'autres bagatelles sonores, pour lesquelles on se donne plus de peine, peut-être, que pour des sujets utilement beaux ; car celui qui s'égare, se fatigue plus que celui qui suit le chemin droit.

Quelque soit l'objet que nous représentent les beaux-arts, il doit d'abord nous faire connaître ce qu'il fait, ce qu'il est, ce qu'il fignifie, ce qu'il veut, ce qu'il nons dit de beau et d'intéressant. Pauvre portrait! je ne dis rien, parce que je n'ai jamais rien fait de remarquable. Et pourquoi donc tant de portraits? Et ce Moïse, grand faiseur de miracles, ce Moïse, de Buonaroti, que fait-il donc là?

Le Laocoon laisse toujours admirer la belle expression de la plus sublime douleur.

L'Apollon est la beauté virile unie aux plus belles qualités du cœur et de l'esprit.

La Vénus est la beauté même dans le plus beau des sexes.

L'anachorète le plus froid sentira sur le champ ce qu'elle signifie : car, selon Linné, non-seulement les végétaux, mais les corps inorganiques, les élémens mêmes sont sensibles ; et toute la nature, toujours suivant Linné, brûle d'amour. Il a plus de délicatesse et d'intensité dans l'espèce humaine ; et elle aurait certes grand tort de s'éloigner de Vénus, plaisir des hommes et des dieux. Mais ne nous occupons pas toujours de Vénus.

L'homme a aussi besoin de vertu, de probité, de bienfaisance universelle ; tout cela est synonime, et de ce besoin, il doit tirer le plus doux de ses plaisirs. Mais voilà un Marc-Aurèle : si son nom seul fait l'apologie de l'humanité, et nous console, de quelle ardeur pour le bien ne devra pas nous enflammer son image dans la plus belle action que puissent faire les souverains qui connaissent leur métier jusqu'ici trop mal connu par eux ? Il donne la paix au peuple dans l'attitude la plus majestueuse et la plus simple. Mais hélas ! j'entends encore gronder les foudres de la guerre.

L'influence des beaux-arts ne s'est donc point assez étendue ; ils n'ont donc jamais atteint leur vrai but, ou plutôt, ils ne l'ont donc jamais envisagé ; ils ont travaillé pour les Trajans et les Antonins, comme pour les Nérons et les Caligula : ils se sont honorés et prostitués. Expressifs, insignifians, le hasard, le caprice semblent avoir été leurs guides.

On pourrait croire les beaux-arts indigènes dans chaque pays ; cependant, ils se sont montrés voyageurs. Je ne sais, si de l'Egypte, ils passèrent en Grèce ; mais je sais que de Grèce, ils vinrent à Rome, où ils dégénérèrent. On sait que, ressuscités en Italie, ils se sont de là répandus chez les peuples les plus civilisés de l'Europe ; mais nulle part ils ne sont arrivés à leur véritable perfection. Ils s'en approchèrent dans la seule Grèce, parce qu'ils y firent partie de la législation, qui n'institua ni prix ni éloges pour les artistes ni pour leurs ouvrages, dirigés le plus souvent vers leur véritable but. Rome leur donna un asyle, pour sentir moins le poids de la

tyrannie qui l'opprimait ; ils y perdirent de vue leur véritable objet ; ils s'y avilirent dans les serviles mains employées par les plus méprisables despotes. Il ne s'en conserva que le style grec et le mécanisme ; mais le bon goût, l'intelligence et leur noble fin disparurent. Ils se dégradèrent à-peu-près comme l'ont fait depuis les ordres de chevalerie (1).

Quant au mécanisme, les beaux-arts ne se sont jamais perdus dans les lieux où ils ont été une fois cultivés, excepté

---

(1) Si le goût est un jugement rapide que toutes les facultés de l'entendement conspirent à former ; si, embrassant dans ses comparaisons, une multitude d'idées, il exige un esprit exercé à les distinguer, et habitué à les comprendre toutes ensemble ; il faut donc, pour acquérir du goût, avoir beaucoup vu et beaucoup comparé, et que tous les arts, toutes les sciences se prêtent leurs mutuels secours. Les grecs eurent cet avantage ; leurs premiers écrivains furent tout à-la-fois poëtes, historiens, philosophes, orateurs, médiocres nécessairement, mais c'est pour cela qu'ils purent tout perfectionner.

Les romains n'étant rien de tout cela, quand ils eurent connaissance des arts, virent tout d'un coup une multitude d'ouvrages. Comment en pouvaient-ils juger, quand ils n'avaient pas appris à voir ? Tout va par degrés. Les Romains n'eurent d'arts, que parce qu'ils les conquirent : les grecs avaient employé vingt siècles à les créer ; les romains ne pouvaient les deviner ni les sentir en un jour. Le siècle du goût, chez un peuple grossier, n'est pas celui dans lequel il prend les arts et les sciences tout ensemble chez une nation éclairée, alors il n'apprend rien ; il reçoit des jugemens tous faits ; vrai perroquet, il répète, il accumule sans choix, il éprouve long-temps la fatigue de s'instruire. Un peuple commence à penser, lorsque de soi-même il essaie de faire des découvertes : le seul besoin d'inventer peut lui donner les talens ; ce fut le cas des grecs : ne pouvant rien apprendre des étrangers, ils furent forcés d'avoir du génie ; ils inventèrent. Les romains furent dans une circonstance toute opposée : ils ravirent les arts et les sciences, comme ils avaient envahi l'univers ; ils enlevèrent jusqu'aux obélisques : n'ayant rien inventé, ils ne pouvaient rien perfectionner. Le talent qui créé dans un temps, est le même qui perfectionne dans un autre. Leur magnificence leur tint lieu de goût, et leur estime pour les arts ne fut pour eux que l'amour du luxe. L'*excudent alii* de Virgile, dans le plus beau siècle de Rome, est une preuve sans replique de leur ignorance dans les arts. Les romains ne découvrirent, n'inventèrent rien, pas même une erreur nouvelle, si ce n'est dans leur jurisprudence, qui ne cessera de nous molester, que lorsqu'on nous aura enfin donné un code civil.

dans la Grèce et dans l'Égypte devenues barbares. Quelles révolutions ! Les égyptiens, quand ils étaient égyptiens, traitèrent les beaux-arts d'une manière lourde, sèche et grossière ; les estrusques ne s'éloignèrent pas de ce style. Si Dédale sût donner la vie à ses statues, non pas avec des fils et du vif-argent, ainsi qu'on la donne à nos marionettes, mais en leur imprimant la véritable expression, quelle distance pourtant de ses grossières ébauches aux Apollons, aux gladiateurs ! Cependant, tout admirables que soient ceux-ci, ce ne sont pas les chef-d'œuvres de la grèce : ils ne sont, ni le Jupiter olympien lançant la foudre ; ni la Minerve éloquente, ni la Vénus, etc. Aucun de ces miracles de l'art ne se voit parmi les reliques que conservent nos musées, et qui nous paraissent si belles, parce que nous n'avons rien vu de plus beau. Peut-être tous ces sublimes ouvrages ne sont-ils que des copies, encore rajustées, Dieu sait comme, dans les temps du bas-empire, et tourmentées de nouveau par les restaurateurs modernes ; il faudrait une grande bonhomie pour s'en laisser imposer par les noms grecs qu'on voit gravés sur quelques-unes de ces statues, et qui le sont d'une manière bien différente de celle en usage dans le bon temps de la Grèce.

Si l'on ne trouve la perfection que dans peu, dans si peu de ces statues, on peut du moins admirer dans toutes une bonté de style, produit des principes établis, et des maximes constamment suivies dans leur travail. La bonne école (y en a-t-il jamais eu une parmi les modernes ?) se conserva chez les anciens jusqu'au dernier moment ; le Marc-Aurèle en est la preuve. Comment donc pouvoir distinguer les ouvrages grecs des ouvrages romains ? Ceux que nous disons grecs, ne sont peut-être que les ouvrages d'esclaves, ou d'affranchis romains, copiés d'originaux grecs, ou faits dans le goût grec ; et ceux que nous supposons romains, sont peut-être sortis de quelque main grecque dans le déclin de l'art ; on eut le malheur d'abandonner la bonne voie et la beauté grecque,

en qui tout est grace, délicatesse, élégance de formes, de proportions, de contours, d'attitudes; d'où résultait un tout admirable, de quelque côté, et sous quelque jour qu'on le regardât : on passa, je ne sais comment, à une grossièreté, non pas même égyptienne, mais gothique, inerte, de sorte que l'expression ne se trouva plus que sur ces légendes qui sortaient de la bouche de ces figures sans physionomie.

On est enfin retourné aux grecs, ou, pour mieux dire, l'on a cru y revenir. Quand on recommença à lire, on trouva dans les anciens auteurs, des éloges des arts grecs, et alors on loua les sculptures grecques; on se mit à les étudier comme les modèles du beau; on conseille encore de les étudier; on a fait cent quiproquo, et l'on continue à faire des monstruosités, toujours louées par les professeurs et les soi-disans amateurs et connaisseurs. Le cas qu'on fait des ouvrages grecs n'est donc pas encore de l'estime sentie, mais de l'estime sur parole : les applaudissemens qu'on leur prodigue ne sont donc qu'un écho. Au milieu de tout ce bagage de connaissances, d'études, de livres, de talens, où en sommes-nous, enfin? Pas même encore aux moyens, et ces moyens se prennent pour les colonnes d'Hercule. Le grand but de l'utilité n'a pas même été entrevu ni par les artistes ni par les amateurs, et beaucoup moins par les politiques qui devaient être les premiers à y penser, pour ne le perdre plus jamais de vue.

SCULPTURE ET BAS-RELIEFS.

Une simple statue, même nue, est une composition, c'est-à-dire, le résultat de l'art de placer les belles parties qu'on a recueillies çà et là, pour en composer un tout également beau et bon.

Le sculpteur manque des secours du coloris, qui fait tant pour la beauté et pour l'expression. Cependant il doit fixer toute notre attention, même en ne nous présentant qu'un seul sujet; il n'a qu'un seul mot à dire : que ce soit donc une parole

sublime, qui nous émeuve, nous enchante, nous ravisse, nous instruise.

Quelque difficile que soit la composition d'un seul sujet, elle le devient bien plus lorsqu'il s'agit de le grouper, et bien davantage encore dans les bas-reliefs, où la multiplicité des objets différens ne doit former qu'un seul sujet varié dans ses parties, mais d'une expression unique.

Le bas-relief est une espèce de tableau, dont les figures du premier plan doivent être d'accord avec celle du fond, et où il règne de l'harmonie entre les grands et les petits objets. Les plans veulent être variés, les ombres et les lumières bien dégradées et distribuées harmonieusement : cette partie pittoresque ne se trouve guère dans les sculptures antiques. La perspective est tellement négligée dans la colonne trajane, que les hommes y paraissent plus grands que les maisons ; négligence aussi blâmable, que mérite d'éloges le talent qui sût y faire des milliers de têtes différentes l'une de l'autre.

Si un bas-relief est un tableau, le sujet principal doit y dominer par-dessus tout. La lumière centrale n'y doit pas être interrompue par un détail d'ombres maigres et dures qui feraient tache, et détruiraient l'accord. Le même mauvais effet résulterait de petits jets de lumière sur de grandes masses d'ombre.

Point de raccourci sur les plans de devant, sur-tout si les extrémités en devaient sortir en avant ; ils occasionneraient de la maigreur, et sembleraient autant de chevilles fichées dans les figures. Si les membres détachés ne gagnent pas le fond, sans pourtant y être trop adhérens, il en résulte de la disproportion dans les figures et de la fausseté dans les plans.

Les figures du second plan ne doivent être ni si saillantes ni si prononcées que celles du premier, et ainsi des autres plans, en proportion de leur éloignement. A mesure que les objets s'éloignent, leurs formes doivent paraître plus indécises. Avec ces touches vagues et indéterminées, et les proportions diminuées suivant les loix de la perspective,

la sculpture s'approche de la vérité, et produit tout l'accord qui se peut obtenir de la couleur unique du marbre ou du bronze.

La vue serait blessée de voir régner autour de chaque figure un petit cordon d'ombre à tailles égales, également découpées; alors s'évanouirait toute l'illusion de leur saillie et des lointains respectifs. Les figures paraîtraient plaquées les unes sur les autres, et comme collées sur une planche. Il faut qu'elles aient une sorte de tournant sur leurs bords, et une saillie suffisante dans leurs milieux. L'ombre d'une figure sur une autre est bien naturelle; mais cela ne doit arriver que lorsque les plans sont tellement voisins, que l'ombre d'une figure porterait naturellement sur l'autre. Les plans des figures principales ne doivent pas se confondre, sur-tout si les figures sont en action. Si une figure doit être isolée et détachée des autres, elle exige une ombre opposée derrière le côté de sa lumière, et s'il se peut, un clair derrière son ombre.

Le mat, le poli, le grenu, bien disposés, ont de la prétention à la couleur. Les effets du poli d'une partie de la draperie à l'autre, donnent de la légèreté et de l'harmonie (1).

Cette espèce de sculpture est la preuve la moins équivoque de son analogie avec la peinture; ôtez le coloris, un bas-relief est en sculpture un tableau difficile. Toute sculpture a autant de points de vue, qu'il y a de points dans l'espace qui l'entoure. L'art du sculpteur exige donc une grande connaissance de l'optique. La sculpture demande une imagination forte, et si ce n'est aussi abondante que la peinture, du moins d'une constance qui lui permette de vaincre les dégoûts du mécanisme et de la lenteur du travail; elles sont sœurs.

---

(1) L'auteur qui, à propos du cheval de Marc-Aurèle, n'a pas craint de traiter trop lestement Falconet, aurait bien dû avertir que tout ce qu'il vient de dire au sujet de la sculpture en bas-relief, est littéralement copié d'un écrit sur la sculpture de ce savant statuaire français.

PEINTURE.

Elle a le même but que la sculpture, celui d'instruire en plaisant à la vue par la représentation d'objets pris dans la belle nature. Les moyens seuls sont différens ; quelques-uns sont propres à la peinture, comme le coloris, le clair obscur et lui sont privatifs ; les autres sont communs à ces deux arts, mais même dans cette communauté, la peinture exige plus d'étendue et plus d'abondance de toutes les parties de la composition. Traitons d'abord de celle-ci ; nous passerons ensuite au clair obscur et au coloris.

COMPOSITION.

Elle réunit l'invention et la distribution.

INVENTION.

La nature entière se présente à l'intelligence du poëte et du peintre, non-seulement dans son état actuel, mais telle qu'elle a été, telle qu'elle a pu ou pourra être ; à l'ordre présent, aux révolutions passées unir la chimère indéfinie des temps et de l'espace, connaître toutes les causes, les faire agir dans son esprit suivant les loix de l'harmonie, réunir les débris du passé, solliciter la fécondité de l'avenir, donner une existence apparente et sensible à ce qui n'est pas encore et ne sera peut-être jamais que dans l'essence idéale des choses, voilà, selon Marmontel, ce qui, en poésie et en peinture, s'appelle inventer.

Mais tout ce qui est possible n'est pas toujours vraisemblable, et tout ce qui est vrai n'est pas toujours intéressant. Il n'y a d'interessant que ce qui nous touche vivement, et pour nous toucher, il faut être voisin de nous. Ainsi, inventer n'est pas se lancer dans ce qui est hors de la portée de nos sens, ou en est trop éloigné; mais combiner de diverses manières nos

perceptions et nos affections, et tout ce qui se passe autour de nous, entre nous et dans nous. Inventer n'est donc pas copier fidèlement et froidement ce qu'on a sous les yeux; mais découvrir, développer, discerner, recueillir et réunir ce que ne voit pas le commun des hommes, et ce qui cependant compose un tout idéal, intéressant et neuf, formé de l'union de choses connues, ou un tout déjà existant, mais purgé de tous défauts, et orné de graces et de beautés nouvelles.

Il n'est pas impossible que l'histoire, la fable, la société présentent naturellement un tableau tel qu'il doit être. Ce phénomène est pourtant bien rare; le sujet le plus digne d'attention a toujours quelque côté faible ou défectueux qui exige que l'art supplée à ce qui lui manque, sans se laisser séduire par ce qu'il offre de plus brillant, qui est d'ordinaire ce qu'il a de faux.

La peinture est une machine en qui tout doit se combiner pour produire un seul et même effet. Le morceau le plus achevé n'a de valeur qu'autant qu'il est une pièce essentielle à la machine, qu'il occupe exactement sa place, et remplit ce qu'on doit attendre de lui. Ce n'est point la beauté de telle et telle partie qui doit déterminer le choix d'un sujet, mais une action intéressante qui, dans tout son cours, produise l'effet d'attacher, de plaire, d'instruire. C'est là le comble de l'art.

Pour l'invention, le don le plus rare, le plus précieux, est celui de savoir choisir. La nature se présente à tous les hommes, et se montre presque sous les mêmes aspects à tous les yeux. Mais voir n'est rien; discerner est tout; et l'avantage de l'homme sublime sur le médiocre ne consiste qu'à savoir mieux choisir ce qui lui convient.

La belle nature n'est pas la même dans un Faune, dans un Apollon, dans une Vénus, dans une Diane. L'idée du beau individuel varie continuellement dans les beaux-arts, parce qu'il dépend de rapports sujets au changement. Quels sont les traits qui conviennent à un bel arbre, à un beau

paysage ? Les graces de la nature dans toute sa négligence. Le plus naturel, le plus simple, le plus commun, devient beau et gracieux dès qu'il nous intéresse. Mais à quoi le connaître pour le choisir ? Il doit correspondre au but qu'on se propose : en voilà le caractère. Ce qui est beauté dans une circonstance ne l'est pas dans une autre, et l'on doit choisir suivant l'effet qu'on veut produire. La nature, au physique comme au moral, ressemble à la palette du peintre, sur laquelle les couleurs ne sont par elles-mêmes ni belles ni laides. Les rapports des objets avec nous-mêmes, tel est le principe et le but du peintre ; voilà sa règle et l'extrait de toutes les règles.

Mais par quels moyens arriver à son but ? Distinguer dans la nature les traits dignes d'être imités, prévoir l'effet qu'ils produiront, est le fruit de longues études ; les recueillir, les avoir toujours présens, est le don d'une imagination vive ; les choisir, les placer à propos, est le propre d'un sentiment délicat et d'un jugement sain. Toute la théorie de l'art consiste à savoir quelle est la fin qu'on se propose, et quel est dans la nature le chemin qui y conduit. Avec le moins obtenir le plus, je le répète, est le principe de tous les arts libéraux ou mécaniques.

Le but du peintre est d'intéresser par l'imitation. Il y a deux sortes d'intérêts, celui du sujet et celui de l'art ; mais tous deux se réduisent à l'intérêt personnel. Tout ce qui plaît n'est pas intéressant ; les passions fortes même ne le sont pas toujours, quoiqu'elles nous plaisent, nous occupent, et éloignent l'ennui de nous, comme le font tant d'autres passions ; mais elles ne nous mettent pas en action, ne nous émeuvent pas, ne nous tiennent pas en suspens, ne nous jettent pas en extâse. Voilà vraiment celles qui nous intéressent et qui nous charment à proportion que l'art sait les rendre plus attachantes. Le printemps nous égaye, l'automne nous attriste, parce que l'un semble nous inviter à de nouvelles amours, et l'autre à de lugubres funérailles.

L'artiste est sûr de son effet quand il excite notre activité intérieure, c'est-à-dire, l'amour-propre, principe de toutes nos actions. Les jours les plus intéressans de la vie d'un homme, sont ceux où il a déployé le plus d'activité. On sait assez que l'artiste doit nous intéresser pour la vertu, et non pour le vice. Mais pour réussir à nous intéresser, il faut qu'il le soit beaucoup lui-même. Un sujet digne de plaire et d'attacher étant trouvé, il reste à le représenter réuni sous un seul point de vue, de manière que toutes ses parties concourent à une même fin, et forment, par leur correspondance réciproque, un tout simple et unique. Voilà l'unité de la composition.

L'unité suppose un but, un sujet unique, vers lequel tout tende et se dirige; unité d'action, d'intérêt, de temps, de lieu, de mœurs et de dessin.

L'action est un conflit entre les causes tendantes à produire l'événement et les obstacles qui s'y opposent. Une bataille a de l'unité, quoique composée de milliers d'objets et d'actions diverses. L'action principale est le résultat de toutes les actions particulières, employées comme épisodes ou incidens. Un tel lien doit unir les épisodes au sujet principal, qu'on n'en puisse ôter une seule figure sans que toute la machine ne croule ou ne s'en ressente beaucoup. Plus elle est simple, plus elle est belle; la simplicité est nécessaire, pour éviter la confusion. Que distingue-t-on dans une foule? Répétons encore ici qu'avec le moins possible il s'agit d'obtenir le plus possible.

Une composition peut être riche de figures et pauvre d'idées. Le contraire est difficile, car il faut bien de l'étude et du talent pour faire chaque morceau différemment beau, différemment expressif; pour les rendre tous nécessaires, tous convenables au sujet, tous concourant à l'unité.

Certaines épisodes permettent quelques négligences pour faire triompher le sujet principal; mais la négligence demande beaucoup d'art.

Il n'est pas nécessaire que l'intérêt ou l'expression se réunissent dans une seule figure ; il faut, au contraire, la distribuer graduellement de la principale figure à toutes les autres ; mais il y a nécessité que l'intérêt se concentre en un seul point. Il faut choisir un seul moment, le plus intéressant de l'action, et ne plus s'inquiéter de ce qui l'a précédé ou doit le suivre. Cet instant choisi, tout le reste est donné ; la convenance du tout s'ensuit immédiatement.

La convenance est le rapport entre les propriétés essentielles d'un sujet et ses accessoires. La première vertu est de manquer de vices ; mais combien est-il rare le *nihil molitur inepte !* Un sujet sérieux admet-il qu'on y fasse entrer un enfant jouant avec un chien ? Il est inutile de rappeler la nécessité des convenances dans les draperies, l'architecture, le paysage, et dans tout ce qui peut entrer dans la composition d'un tableau ; tout doit y être relatif au sujet.

Cette première partie de la composition qu'on a nommé invention, et qu'on pouvait également nommer expression, est la plus importante, et celle dans laquelle Raphael a surpassé tous les autres peintres. Qu'on aille le voir avec l'esprit nourri de ces principes, et on le trouvera admirable dans l'expression de chacun de ses sujets, de chaque figure, de chaque accessoire. Mais avec ses Jules et ses Léon X, qu'il a fait entrer partout où ils ne devaient pas se trouver, a-t-il bien conservé la convenance ? L'unité d'action n'est-elle point blessée dans la Transfiguration, dans la Prison de saint Pierre ? et n'y a-t-il rien à ôter de son Parnasse et de son Ecole d'Athènes ?

En matière de composition, quiconque a le sens-commun peut faire le docteur. Voici un tableau ; le sujet t'en est inconnu, tant pis ; mais n'importe, étudie-le, tâche de le deviner, et pardonne si tu y trouve quelque difficulté. Ah ! tu l'as connu au premier coup-d'œil ; à merveille. Examine à présent si l'action est présentée dans son moment le plus intéressant, avec les circonstances les plus avantageuses, et les caractères

les plus expressifs et les plus convenables. Les défauts dans l'invention sont tout ce qui est contraire à la nature, à la vraisemblance, à l'unité. Les mélanges contradictoires, obscurs, ambigus, ne blessent pas moins que les objets étrangers oiseux, ou ceux qui distrayent de l'objet principal.

Le savant, l'homme de goût, peuvent rendre de grands services aux artistes, en leur indiquant les sujets remarquables qu'ont pu leur fournir leurs lectures; l'homme d'un génie heureux et fécond en peut même inventer; et en faisant des descriptions claires de sujets bien imaginés, il offrira une matière toute préparée à l'artiste, auquel il restera le mérite de la bien employer.

DISTRIBUTION.

Lucidus ordo. Ce n'est pas de la confusion d'objets jetés sans ordre çà et là, mais de leur disposition bien entendue, que résulte le plaisir qu'on peut sentir à voir une multiplicité d'objets. Chaque figure doit être dans la place qui lui convient. La principale doit dominer; les autres, être situées tellement, que chacune puisse être vue distinctement et se mouvoir librement, si elle en avait la volonté, et tellement bien projettées les unes sur les autres, que l'imagination les voye entières. Tout doit sembler disposé avec facilité; alors l'œil du spectateur parcourt le sujet, s'y repose, s'y arrête avec plaisir. L'artifice des groupes contribue sur-tout à cet effet. On appelle groupe une réunion d'objets différens, quant à leur aspect, leur position, leur caractère, et disposés de manière à devoir fixer avec plaisir les yeux des spectateurs. C'est ici que les contrastes peuvent avoir lieu, mais sans affectation. De tout cela résulte l'harmonie. Un groupe est bien disposé si les parties éclairées font une masse de lumière, et les ombrées une masse d'ombre, avec une vraisemblance telle, que chaque figure reste distincte et saillante comme les grains dans une grappe de raisin, d'où peut-être est venu le mot groupe.

CLAIR OBSCUR.

Il est d'ordinaire pris à la lettre. Les peintres se servent de ce mot pour indiquer, au physique et au moral, le beau et le laid, et tout accident de bien ou de mal. En effet, il y a souvent dans les peintures de telles obscurités, qu'on pourrait les appeller horreurs.

L'ombre est en raison de la lumière. Mais pourquoi des ombres et de l'obscurité ? La nécessité l'exige.

Le clair obscur est l'art de se servir des couleurs et de distribuer la lumière et les ombres de manière à faire ressortir les parties qui doivent montrer du relief, à arrondir les autres, à polir celles-ci, à rendre celles-là brillantes. La lumière ne doit donc pas venir comme par une fenêtre ou par un trou, mais en grande masse, et éclairer tout directement et par ses reflets, en ayant toujours égard à l'intensité des lumières et des couleurs.

Les clairs, dans les endroits les plus élevés et les plus opportuns, et sans ombres, sont les masses. Les ombres interrompent et coupent les masses. Quand ce défaut n'existe pas, les figures se distinguent, même de loin.

L'obscurité est toujours ingrate ; on l'évite au moyen des reflets. Ainsi, avec peu de lumière et beaucoup de reflets, on obtient beaucoup de grand et peu de petit, beaucoup de brillant et rien d'éblouissant.

Raphael ne connut point les reflets qui contribuent tant à la clarté et à la grace ; avec toute l'école florentine il employa les couleurs claires sur les devants. Les lombards, au contraire, et les meilleurs coloristes, y employèrent les couleurs pures, le rouge, le jaune, le bleu, plus propres que le blanc à rapprocher les objets. Jamais de noir à côté du blanc, mais par degré du blanc au cendré, et du noir au gris obscur : telle est la douceur du clair obscur, dans lequel le Corrège n'a point eu d'égal.

COLORIS.

C'est l'art de donner à chaque objet la couleur qui lui convient, pour imiter en beau la nature. Les couleurs augmentent l'énergie des effets qui résultent des formes. Si la nature nous plaît par les formes, elle nous ravit par le coloris. L'union des diverses couleurs en peinture doit faire un bel ensemble.

Pour connaître la beauté du coloris artificiel, il faut d'abord connaître celui de la nature dans ses plus beaux climats et ses plus belles productions, comparer, examiner et exercer l'œil à distinguer le beau et le plus beau. Qui examine et réfléchit, voit que les mêmes objets paraissent beaux d'un certain point de vue, et non pas d'un autre, et s'apperçoit que cet effet dérive, ou de l'espèce de lumière que renvoyent ces objets, ou de la manière dont ils la reçoivent. Trop de lumière blesse nos yeux, trop peu de lumière, et tout languit. Un lieu est riant lorsqu'il est éclairé par un soleil que tempère la vapeur de l'atmosphère. L'obscurité de l'ombre est agréable quand elle est adoucie par les rayons reflétés de l'azur des cieux. La cause principale d'un beau coloris est donc le ton gracieux d'une lumière douce. Ainsi on peut, dans un tableau, employer deux lumières, celle immédiate, mais tempérée, du soleil, et celle du reflet d'un ciel serein qui répande sur les ombres une douce variété.

Les modifications et les nuances des couleurs suivent les proportions de l'éloignement de l'œil; ainsi, à mesure qu'il s'éloigne, les sujets prennent davantage la teinte de la couleur de l'air; ainsi, les corps et les diverses couleurs, vues d'une grande distance, prennent tous la couleur commune de la perspective aérienne.

Pour concevoir l'harmonie des couleurs, il suffit d'observer qu'un objet, au moyen de la lumière ou de la couleur s'avance hors de la masse, de manière à en paraître détaché

et à ne pouvoir se confondre avec les autres. Par un effet contraire, divers objets peuvent se prendre dans une seule masse, et alors il faut des lumières ou des couleurs plus vives.

La nature, pour se colorer toute entière, n'a employé que deux métaux, le fer et le cuivre. Toute sa variété provient de la diverse combinaison de trois couleurs principales, le rouge, le jaune, le bleu. Le petit nombre des couleurs plaît à la vue ; le grand uombre l'offense. Quelle harmonie dans l'arc-en-ciel ! Otez une de ses trois couleurs principales, le rouge, par exemple, adieu l'harmonie. La véritable consiste donc dans l'équilibre de ces trois espèces de couleurs.

Un objet en peinture est bien coloré lorsqu'il a sa couleur véritable et naturelle. Le blanc des étoffes, des toiles, des chairs, sont des blancs différens ; tous veulent être sans crudité et ne pas sentir la palette. Voilà ce que c'est que les couleurs locales, c'est-à-dire la couleur naturelle que semble avoir un objet, suivant le lieu plus ou moins éloigné d'où il est vu ; elle est déterminée par la perspective aërienne : le rouge, par exemple, est la couleur locale de la portion du tableau qui représente une draperie écarlate ; mais comme les couleurs viennent d'une lumière réfléchie, sujette à beaucoup de variations, tant par son intensité que par d'autres causes, il s'ensuit que cette couleur de l'écarlate sera susceptible de la même quantité de variations. Le soleil peut la frapper avec force ou faiblement ; il peut être à l'horizon ou au midi ; elle peut n'être pas éclairée par le soleil, mais par l'azur du ciel, ou par une ou plusieurs lumières artificielles, immédiatement ou au travers de quelque milieu, de loin ou de près ; et de toutes ces circonstances et de tant d'autres, il résultera diverses couleurs, qui s'appelleront toutes écarlate, faute de noms divers, propres à en exprimer toutes les nuances. La couleur locale, en peinture, est donc la couleur propre et naturelle de l'objet, modifiée suivant les circonstances où il se trouve placé : de là les reflets clairs, les reflets colorés, les demi-teintes, les couleurs rompues. Les reflets

et les ombres doivent se ressentir des couleurs d'où ils viennent.

Quelqu'ingénieuse et hardie que soit la peinture, elle ne saurait colorier divers objets aussi vivement que le fait la nature. Comment peindre le soleil, le feu, le diamant, les corps polis ? Le peintre n'y parvient qu'imparfaitement, et en chargeant d'autres objets de tons plus obscurs que ceux que leur a donné la nature.

La carnation est la partie la plus difficile et la plus importante du coloris; car c'est l'homme qu'il s'agit de peindre. Les autres couleurs ne sont qu'accidentelles, et seulement à la superficie des objets; mais dans celles de l'homme, il semble que la nature ait eu l'intention de peindre son essence même. A sa couleur seule, on doit reconnaître la vie, l'âge, le caractère, les divers degrés de force et les affections intérieures d'un individu. Que d'études pour savoir voir !

Mais quelle est la plus belle carnation ? Ne le demandez pas à l'africain, à l'américain, au chinois; en europe même, le goût du beau, dans ce genre, n'est pas uniforme; le français préfère un blanc de lait, les hyperboréens, un blanc d'albâtre. On est convenu que le coloris des hommes doit être une demi-teinte, plus foncée que celui des femmes. Merveilleuses, pourquoi vous mettre du rouge et du blanc ? Un bon coloriste vous donnera la couleur qui convient à vos diverses conditions; une princesse aura la carnation plus blanche, plus délicate, plus transparente qu'une citadine, et la villageoise l'aura plus décidée et plus brune que celle-ci. Les belles carnations dénotent un sang pur et d'une abondance modérée, qui ravive différemment toutes les parties du corps, teint les joues d'un vif incarnat, et fait sentir par-tout la fraîcheur et l'embonpoint; elles montrent aussi la vigueur et l'état de santé dans toutes les parties de l'individu. Ces figures qu'on dirait plutôt pétries de lys et de roses, que nourries de chair, sont donc peu naturelles et

décèlent l'afféterie. Chargez, si vous voulez, le coloris d'une courtisane ; son visage a renoncé d'avance à donner aucun signe de modestie et de pudeur.

L'harmonie des couleurs (1) résulte de l'art de réunir en une seule masse de lumière les couleurs locales de tous les objets particuliers qui entrent dans la composition d'un tableau. De cette harmonie, dérive l'unité de ton, le relief et la rondeur des figures. Mais pour produire cet accord, le passage d'une couleur douce à une plus forte, doit se faire par l'intermède d'une couleur moyenne qui empêche les extrêmes de se heurter. C'est pourquoi un pinceau bien empâté est celui qui n'est ni sautillant ni léché, mais qui coule avec franchise et légéreté. Voilà ce que c'est que la fraîcheur et la suavité du coloris ; voilà l'explication de ces phrases vulgaires, si bien peint, qu'il semble naturel ; si beau, qu'on le dirait peint.

EFFETS DE LA PEINTURE.

Tapisseries, étoffes, brocards, arabesques, tableaux, tout cela s'employe indifféremment ; preuve certaine, ou de notre

(1) En peinture, comme dans tant d'autres choses, on parle souvent d'harmonie. J'imagine que ce n'est là qu'une métaphore, et que celle-ci n'a rien de commun avec l'harmonie musicale. J'en serais vraiment réjoui ; car, on a prétendu récemment, je ne déciderai pas avec quel succès, disputer à la musique toute espèce d'expression. Quant à moi, j'avoue n'avoir pas eu jusqu'ici la bonne fortune d'entendre cette musique inconcevable, qui opérait tant de prodiges chez la vénérable antiquité. Je sais que nos charlatans nous disent des merveilles de leurs rapsodies ; mais je sais aussi que notre musique ne nous dit rien, en dépit de tous les grands génies qui en ont cultivé la théorie et la pratique. Elle dira, soit. Alors, je dirai, moi, si elle influe ou non sur notre vue, maintenant elle n'est qu'une secousse, un tremblement, une agitation de l'air qui donne quelque plaisir à l'ouïe, et rien autre chose.

Admirons toutefois son influence : elle a été telle, qu'un peuple qui prétendait se régénérer, a plus soigneusement et plus vîte organisé son conservatoire que ses écoles d'arts, de sciences et de morale.

insensibilité, ou du moins de notre indifférence aux charmes de la peinture. Il y en a deux raisons principales; l'une, que les sujets sont rarement intéressans; l'autre, que peu de gens savent voir.

1°. Les sujets allégoriques, métaphoriques, chronologiques, mythologiques, sont peu ou point du tout intéressans; disons mieux, ce sont des énigmes à-peu-près aussi insignifiantes que les hyérogliphes égyptiens, qui ne vont ni ne peuvent jamais aller au cœur.

La poésie pourra personnifier les qualités physiques et morales, parce qu'elle a le moyen d'expliquer tout ce qu'elle veut. Mais que peut expliquer la sculpture dans la statue d'un fleuve ou d'une Rome? La peinture même, malgré tous les secours qu'elle a de plus, n'en pourrait venir à bout. Une femme d'une beauté majestueuse qui écrit dans un grand livre appuyé sur le dos d'un robuste vieillard, armé d'une faux, ayant d'un côté un Janus au double visage, et de l'autre des renommées avec leurs trompettes, qu'est-ce que cela? Il faut que quelqu'un nous dise, c'est l'Histoire; et tous alors faisant écho, répéteront, c'est l'Histoire. C'est un chef-d'œuvre de peinture (1), et toutefois personne n'en est sincèrement touché, personne ne sent qu'il fasse quelqu'effet sur son ame. Chacun serait frappé de ce sujet s'il était exprimé par des images plus claires et plus instructives. Les femmes, et surtout les jolies femmes, ne s'occupent guères à écrire l'histoire. Et pourquoi pas plutôt un congrès d'historiens classiques?

Et ces aurores personnifiées . . . . . Oh! c'est bien pis. Elles font plaisir à voir; mais leur effet s'arrête là; et malheur à vous s'il faut que le Cicerone vous explique le tableau! Toute peinture doit être comprise facilement par quiconque sera médiocrement instruit; ce n'est pas à l'histoire à expliquer le tableau, mais au tableau à rappeler l'histoire. Cela ne

(1) Tableau de Mengs, au Vatican.

suffit pas ; il faut qu'il intéresse, qu'il instruise. La Calomnie, imaginée par Apelle, est instructive, intéressante, et n'est pas une énigme. Voilà ce qui s'appelle savoir personnifier. Les sujets historiques même commencent à nous toucher peu, pour être devenus, la plupart, des lieux communs.

2°. Le choix d'un sujet instructif et intéressant ne suffit pas pour la beauté de la composition ; il y faut le concours de toutes les qualités que nous venons d'indiquer. Mais cela suffira pour nos braves professeurs, qui conviendront de déclarer parfait un tel ouvrage. Fort bien. Mais exposez ce chef-d'œuvre au public. Le public, dans notre société, a été défini un troupeau de moutons ; le premier saute, le second le suit, et une merveilleuse force d'inertie y maintient l'esprit moutonnier. Pour le perpétuer de plus en plus, il s'élève de certains prétendus amateurs, ou même connaisseurs, lesquels n'aiment et ne connaissent de l'art que son vocabulaire et sa phraséologie, les historiettes et anecdotes de la vie des artistes, les événemens arrivés à leurs tableaux, la suite chronologique de leurs possesseurs, leurs prix, leur rareté, leur réputation. La célébrité des noms leur fait arquer les sourcils, louer et blâmer sans autre connaissance de cause. Tout ce bruit, tout ce fracas se fait par ton, par air. Avec infiniment moins, on pourrait obtenir beaucoup plus, je veux dire, apprendre à voir.

Qui veut bien voir, observera d'abord la nature, et l'étudiera comme elle est dans son original, pour en jouir mieux ensuite dans ses copies, si rarement plus belles qu'elle. Dans ces dernières, s'il a le bonheur d'en rencontrer, il trouvera la belle nature réunie en divers sujets de composition, inventés et distribués avec esprit et avec goût, exprimés avec correction, grace, élégance et convenance, tant dans le dessin que le coloris des objets principaux et secondaires, distribués suivant leurs caractères respectifs, et concourant tous, par leur expression particulière, à l'unité du sujet principal. Cette unité s'y trouvera toujours, bien que diver-

sifiée par les draperies, l'architecture, les meubles, le paysage, le champ, tout y tendant sans cesse à une expression qui enchante la vue en lui offrant ce qui, dans la nature et dans la société, ne se voit jamais ni si beau, ni réuni, comme à dessein d'émouvoir son cœur, de l'enflammer de l'amour de la vertu, et de nourrir en même temps son esprit de connaissances réelles et utiles.

Qui pourrait être assez malheureusement né pour demeurer insensible à la vue d'une toile qui, dans un étroit espace, représente en relief, ou dans les plus vastes lointains, des fleuves, des arbres, des plaines, des montagnes, des habitations, des animaux en mouvement, des hommes pleins de vie et de sentiment, l'univers entier, enfin, sous les plus belles couleurs, et sous un aspect où l'on ne peut espérer de le voir, mais pourtant si naturel, que les yeux restent enchantés, et si intéressant, que l'esprit et le cœur en sont émus, attendris, et disposés à en aimer plus la vertu ? Non, l'indifférence est impossible ; l'insensibilité l'est encore plus à la vue d'un tableau qui sera vraiment une peinture, et lorsque celui qui la verra saura voir.

L'on a dit que le premier effet de la peinture est le plaisir de la vue ; l'on a ajouté qu'aucun plaisir ne devait aller sans être accompagné de l'utile. La peinture a donc nécessairement pour but notre utilité, par l'intermède du plaisir des yeux. On peut donc la définir l'art de se rendre meilleur par l'agréable représentation d'objets visibles, au moyen du dessin et du coloris. Pline a dit de Zeuxis : *mores pinxisse videtur ;* il peignit les mœurs. Si la peinture n'est que belle, son but est manqué ; si elle n'est que bonne, elle manque ses moyens ; pour être accomplie, elle doit être belle et bonne.

De tout ce qui précède, on déduira facilement qu'il faut un grand fond de philosophie pour voir et pour exécuter de tels ouvrages. Le spectateur peut-il donc être un ignorant, le peintre un fou ? Pourquoi les poëtes le sont-ils ? Parce

qu'il n'y a ni poëtes ni peintres (1). Horace, qui était poëte, veut que les écrivains soient savans.

Scribendi recte sapere est principium et fons.

Ce *sapere*, ce savoir, n'est pas uniquement un spécifique pour bien écrire; c'est une panacée universelle pour parler, entendre, voir et bien faire toutes sortes d'opérations. On arrive à savoir voir à force d'apprendre à voir; et pour apprendre une chose quelconque, il faut, avant tout, s'être fait une idée claire et distincte de son essence, de ses moyens, de son objet, et ensuite observer, examiner, comparer les ouvrages de la nature et ceux de l'art.

EXAMEN DE LA PEINTURE ANTIQUE ET MODERNE.

On veut que la peinture antique ait été parfaite, parce qu'elle a été louée; mais le Giotto aussi a été porté aux nues. On veut qu'elle ait été parfaite, parce que les sculptures anciennes le sont; mais quand elles le seraient, celles qui nous sont restées (et elles ne le sont pas), parce qu'une des sœurs est belle, il ne s'en suit pas que l'autre le soit nécessairement. Les bas-reliefs qui ont le plus de rapport avec la peinture, sont certainement éloignés d'être parfaits.

Les historiens nous racontent que Cimon donna du relief aux figures; que Panémos, frére de Phidias, leur ouvrit la bouche (peut-être comme le pape le fait aux nouveaux cardinaux, sans pour cela qu'ils en parlent mieux;) qu'Hygiémon fit distinguer les sexes; que Timante fit un merveilleux tableau, grand comme un ongle; qu'Appollodore méla les couleurs pour faire les chairs et le clair obscur; que Parrhasius

(1) L'auteur écrivait cependant dans le pays de l'Arioste, du Tasse, de Raphael, du Corrège. S'il est vrai que l'Italie n'ait plus de peintre, il leur reste du moins, dans Canova, un grand sculpteur. Quant à l'Arioste, les milliers de sonnettieri qui inondent les vallons de ce Mont-Parnasse, sur le sommet duquel il est assis, ne sont pas même sa monnaie.

et Zeuxis firent des rideaux et des raisins pour se faire juger par des bêtes; qu'Apelle fit distinguer les âges. Et quelle peinture était donc cette peinture antique, s'écrie Falconnet? Mengs, qui a vu, et qui savait voir, a trouvé que les peintures découvertes à Herculanum sont d'un style plus suave, d'un clair obscur plus doux, de contours plus simples et plus variés que les peintures modernes. Elles sont toutes en détrempe. On y a employé toutes sortes de couleurs, et très-bien choisies, dans les draperies. Mais ne nous arrêtons pas au coloris, presqu'entièrement perdu depuis qu'elles ont été déterrées; c'est le dessin qui, dans beaucoup, est singulièrement remarquable; Raphael n'aurait pas su mieux faire. L'expression l'est encore davantage, ainsi que l'attitude, la vivacité, les draperies, et sur-tout dans le Thésée (1) et les bacchantes avec leurs centaures. On reproche à ces peintures des défauts dans les couleurs locales, la perspective linéaire et aërienne, les liaisons et l'art des groupes, soit; mais ce sont les peintures de murailles d'une petite ville, brûlée et ensevelie depuis deux mille ans, et faites, sans doute, par des peintres très-ordinaires.

Dans la noce aldobrandine, dans les statues si défigurées de la Vénus et de la prétendue Rome du palais Barberini, ainsi que dans les peintures des thermes de Titus, tous ouvrages d'esclaves romains ou de grecs dégénérés, Rome admire encore la simplicité et la grandiosité des formes; il est vrai que l'exécution de ces ouvrages est loin d'être parfaite, et s'ils paraissent meilleurs dans les copies qui s'en sont

---

(1) Ce Thésée a paru à beaucoup de personnes bien peu digne des éloges qu'en fait Mengs; mais pour détruire l'opinion qu'en donne ce savant peintre, il faudrait au moins que quelque David l'eût combattue, après avoir observé le Thésée à Portici.

Si la peinture antique pouvait avoir besoin d'un autre défenseur que Mengs, elle le trouverait du moins, quant au dessin, dans la publication d'une magnifique collection de figures tirées de vases étrusques, qu'on s'occupe maintenant à graver.

faites, c'est parce que les légers défauts du grand disparaissent dans sa réduction en petit, lorsque les parties principales sont bonnes : ce qui est remarquable dans tous, est une intelligence particulière du clair obscur ; pratique généralement usitée par les anciens, pour éviter la crudité des contours ; jamais rien de tranchant ni de sec, c'était là le faire commun de toutes leurs écoles, et non celui de quelque maître particulier. Comment ensuite s'introduisit une pratique toute contraire ? Pendant une bonne douzaine de siècles, depuis Constantin jusqu'à Raphael, le genre-humain fut et vit tout en barbare.

Ici j'entends une foule de toscans, Cimabué, Taffi, Gaddi, Giotto, Margaritone, réclamer, et dire : nous avons bien vu ; Buffamalco, Orgagna, Doccio, Starnina, Bicci, Baccio, Robbia, élèvent la voix, et répètent : nous avons mieux vu, nous autres ; Massaccio, Uccello, Castagna, Pisello, Cecca-Botticello, Pollajuolo, Varrochio, Signorello, ne veulent pas leur céder, et soutiennent à grands cris qu'ils ont mieux, infiniment mieux vu encore ; mais Michel-Ange s'élève et couvre toutes ces voix : Je suis divin, s'écrie-t-il, et je communique ma divinité à Vinci, à Sarto, et sur-tout à Vasari, à la condition expresse que celui-ci fera l'intéressante insectologie des peintres toscans, qui se continuera de siècles en siècles, pour endoctriner l'univers dans tous les arts nécessaires. (1). Raphael sourit, comme Newton

---

(1) Ce sont ces écoles pariculières qui, comme la Torpille, engourdissent tous les talens. S'il n'y en avait eu en Italie, comme en France, qu'une seule, la peinture se fût traînée sur les traces d'un seul maître, et en admettant même que celui-ci fût Raphael, les arts n'auraient eu ni le Titien, ni le Corrège, ni les Carraches, ni l'Albane.

Il est très-à craindre que l'école de Paris n'étouffe toutes celles qui pourraient naître, et dont il faudrait protéger et encourager les établissemens dans plusieurs grandes communes des départemens de la république française. Pourquoi Bruxelles ou Anvers ne nous perpétueraient-ils pas l'école flamande ? Pourquoi Lyon, Toulouse, Bordeaux, Marseille, Nantes, etc. etc. n'arrive-

aurait pu le faire, aux philosophes ses devanciers; Mengs se modère moins, et rit aux éclats, lui qui, pour devenir peintre, étudia le sublime de l'expression dans Raphael, du clair obscur et des graces dans le Corrège, du coloris dans le Titien, celui de la vraie beauté dans l'antique, et qui ainsi devint grand maître. Eh bien! on suivra les traces de Mengs;

---

raient-elles pas à fournir, comme Venise, Bologne, Parme, Gênes et Naples, de grands talens, très-différéns de ceux de Paris? Déjà l'institution de nos anciennes académies de province avait produit des hommes que les académies de l'ancienne capitale s'honoraient d'adopter. Les écoles multipliées sont surtout utiles par leur rivalité.

Pourquoi les grandes communes que je viens de nommer ne songeraient-elles pas à faire d'elles-mêmes ces sortes d'établissemens, pour lesquels, dans un pays libre, on n'a pas besoin du gouvernement?

Le goût des arts serait-il donc plus naturel à l'Italie qu'à la France? ou l'envie serait-elle une maladie moins commune et moins venimeuse parmi les artistes italiens que parmi les artistes français? L'éloge de leurs confrères fatigue rarement ces derniers, et l'on ne remarque pas assez souvent entr'eux ces associations de talens, favorables aux progrès de l'art, preuves de l'estime réciproque et de l'absence de toute jalousie, dont l'Italie ne cesse d'offrir des modèles. Des spéculations mercantiles, l'appétit de l'argent, ne sont pas les liens des sociétés qui doivent prétendre à l'admiration et au respect.

Elle a droit à ces bonorables sentimens, cette académie de *la Paix* qui vient de se former à Rome. Elle n'y est pas ce que nous entendions par le mot *académie*, qui désignait une corporation privilégiée, dont heureusement la révolution a fait justice; mais une simple association libre et volontaire d'hommes appelés à se réunir, par la conformité de leurs goûts et le but de leurs travaux.

Différens artistes, ont commencé l'an dernier les séances de cette union; ils s'y donnent réciproquemenr des sujets à exécuter, rapportent et soumettent à la société le fruit de leurs travaux. Si l'ouvrage obtient l'unanimité des suffrages, l'académie l'adopte, le fait graver, le publie sous le nom de son auteur, et le joint au recueil qu'elle vend, pour se remplir des frais de sa publication. Ce recueil présente à la fin de l'année l'analyse et la critique raisonnée des ouvrages publiés.

L'académie de la Paix s'est formée au milieu des agitations dont Rome n'est pas exempte, et a déjà produit:

Le projet d'un prytanée, ou édifice destiné à l'assemblée du peuple.

Celui d'un palais pour la magistrature de la commune.

Celui d'un monument national consacré aux citoyens, triomphateurs glorieux de l'esclavage et de la licence.

et quand ? Aussi-tôt que sera passée la mode des arabesques, invention des temps les plus fastueux et les plus corrompus de Rome. Ils déplurent tant à Vitruve, qu'il n'en désigne le genre qu'avec les épithètes de délire et d'extravagances. Raphael (Raphael a aussi sommeillé) en garnit toutes les loges du Vatican, aujourd'hui tant vantées, en dépit de Vitruve et du sens-commun. Il ne s'est pas découvert de muraille antique qui ne fût couverte de ces fadaises arabesques; mais les plus mauvais de tous, ceux du Vatican, continuent d'être les plus admirés. Pourquoi ? Parce qu'ils sont de

RAPHAEL.

Il a peint, dans une chambre du Vatican, l'Encyclopédie entière, théologie, jurisprudence, poésie, philosophie.

La philosophie se voit dans ce tableau, si connu sous le nom de l'école d'Athènes. Cinquante figures, toutes parfaitement dessinées, bien réparties, bien distribuées, remplissent un magnifique édifice, formé de pilastres doriques et d'arcs en perspective. Quelques-uns croyent y reconnaître le temple du Vatican. Quatre marches de marbre divisent en deux plans ce lycée, animé par ces personnages, placés sans confusion et artistement groupés. Chaque figure annonce son caractère particulier, la plupart des têtes étant celles des philosophes grecs, tirées de médailles ou de camées antiques.

Raphael a porté l'expression au dernier degré de sublimité. Parmi tant de figures, non-seulement dans ce tableau, mais

---

Celui de la maison d'un philosophe.

Celui d'un panthéon destiné à conserver la mémoire des grands-hommes.

Le choix de tels sujets l'honore, et il est étonnant qu'il ait été fait plutôt à Rome qu'à Paris, où tout invitait les artistes à y penser.

Quand on provoque la république à ne pas les négliger, ne serait-il pas convenable qu'ils eussent du moins l'air de s'occuper d'elle. Jusqu'ici les seules caricatures de l'ingénieux Vernet paraissent vouloir la servir, en couvrant d'un ridicule mérité les maussades frivolités d'un nouveau genre de petits-maîtres, sur lequel les graces et le goût également offensés par eux, n'appellent pas l'indulgence.

dans tous ses autres ouvrages, chacune est telle qu'elle doit être là, et non ailleurs, ainsi que les hommes, qui se comptent par millions, et dont aucun ne ressemble parfaitement à l'autre. Tout, dans Raphael, court au sujet principal, naturellement, sans effort et sans charge. Il y a, relativement à l'expression, entre ses ouvrages et ceux des autres maîtres, la même différence qu'on peut remarquer entre les personnages réels et leurs copies au théâtre (1).

Revenons à l'école d'Athènes. Nous devrions y voir un gymnase grec, avec ses portiques en colonnades, et non pas un Vatican, avec ses pilastres à la romaine. Ces deux principaux philosophes sont à merveille au milieu du site, entre deux files de docteurs; mais ces deux files semblent d'une eurithmie affectée, sur-tout sur les devants, où deux sujets appuyent leurs bras sur les épaules de leurs voisins, avec une privauté qui ne se souffrirait pas, même dans nos colléges. L'ensemble a une apparence de distribution et de décoration symétrique et théâtrale.

Mais quel est l'effet de toute cette belle composition sur les spectateurs ? Les plus intelligens s'amusent (à l'aide pourtant de quelque explication) à y voir Pythagore et Archimède devenus contemporains, à y reconnaître Diogène, Platon, Euclide, et dans ce dernier, le Bramante d'Urbin. Celui-ci fait je ne sais quelle démonstration géométrique à un groupe de jeunes gens; l'un d'eux, plus éveillé, d'un esprit plus prompt, la répète à son voisin; un autre montre quelque peine à la comprendre, mais laisse voir qu'il a la capacité d'y réussir; un troisième fait deviner son peu d'intelligence. Quelle merveille! *Hœc decies repetita placebit.* La revît-on

(1) On en a vu à l'exposition de l'an 5, le plus beau dessin fait par le citoyen Dutertre. Après la juste admiration qu'il a excitée, on pourrait demander si, lorsqu'elle ne peut espérer d'avoir la fresque originale, une nation peut se flatter d'avoir le goût ou le sentiment des arts, quand ses ministres n'ont pas songé à acquérir pour elle ce superbe dessin, dont les gravures eussent été une source de richesses.

dix fois par jour, et sur-tout lorsqu'on sait que celui-ci est un Gonzague, celui-là un duc d'Urbin, cet autre le Bembo; ce quatrième Raphael lui-même, lesquels se trouvent, à dire vrai, tout aussi bien placés dans cette académie grecque, et même mieux que tant d'animaux ne le sont dans les constellations célestes.

Les anachronismes, les parachronismes, et toutes les autres fautes contre le costume, ne gâtent pas immédiatement la peinture; mais elles font tort à l'intelligence du peintre; elles affaiblissent l'ouvrage, elles nuisent à son plus grand effet. Mais quel est l'effet de l'école d'Athènes? Si un peintre philosophe voulait faire un tableau de l'école de France, il ne lui suffisait pas d'y peindre les figures de Montaigne, de Descartes, Pascal, Voltaire, Dalembert, Condillac et Rousseau. S'il en voulait faire un de l'école philosophique d'Angleterre, ce ne serait pas le tout d'y placer Bacon, Bayle, Locke, Newton, il faudrait qu'il caractérisât chacun de ces savans par quelqu'une des choses qui ont fait sa célébrité. Le portrait de Newton est en soi peu de chose; mais un Newton seul peut être la matière d'un grand tableau, avec ses principes mathématiques, son attraction, son optique, sa chronologie, et même son apocalypse, par laquelle il sembla demander excuse à l'univers de l'avoir éclairé.

Comme les sciences de toute espèce, et chaque savant même, peuvent offrir la matière d'un tableau; ainsi les événemens civils, les héros de la bienfaisance, les hommes qui ont bien mérité de leur patrie et du genre-humain, peuvent en fournir qui, en charmant les yeux, instruisent l'esprit et inspirent l'amour de la gloire. On n'en devrait peut-être faire que de cette espèce, et ceux-là rendraient bien insipides toutes nos peintures actuelles.

Tant beaux, tant sublimes que soient les ouvrages de Raphael, que nous disent-ils de bon? Rien. Regardons-les donc comme un grand porte-feuille, un magasin de diverses beautés, dont on pourra se servir pour traiter de meilleurs sujets.

En ne les considérant que relativement à leur beauté, Raphael est incontestablement le plus grand des peintres pour l'expression. Dans le coloris et le clair obscur, il est inférieur au Titien et au Corrége. Son meilleur coloris à fresque se voit dans ses tableaux de la Théologie et de la Messe; là, il a égalé le Titien : ce pape y est véritablement un grand pontife, et les assistans dans l'étonnement convenable. L'école d'Athènes a quelque confusion dans le coloris. Dans l'Héliodore, son pinceau a de la vigueur, mais peu de délicatesse; dans l'incendie de Borgo, il oublia le coloris, pour faire un dessin à la Buonaroti. Il coloriait assez bien à l'huile; mais il fit peu de ces ouvrages, qu'il laissait terminer par Jules Romain, d'un goût froid, dur et timide, bien que poli et fini. Raphael avait moins d'habitude et de pratique à l'huile qu'à fresque; et parmi les peintres à fresque, il est un des meilleurs coloristes. Il mit peu de variété dans ses carnations; ses femmes sont d'une teinte grise et grossière.

Vasari trouve le dessin de Raphael inférieur à celui de Michel-Ange. Vasari ne savait donc pas voir. Son enthousiasme pour sa patrie et pour Michel-Ange l'aveuglait. C'est de l'attachement et du patriotisme mal entendu que de louer ce qui ne le mérite point. Il y a, tout au contraire, du patriotisme, de l'amitié, de la charité à en remarquer les défauts pour les corriger, et amener ainsi à faire des choses dignes d'éloge. Le dessin de Raphael est admirable pour les proportions, les attitudes, l'expression, le gracieux, l'élégant, le correct, le noble, le simple; mais pour les formes, il copia le beau individuel comme il le trouva; et en cela il ne connut point la belle nature; il abusa des contours convexes dans les enfans, les femmes, les divinités, et donna dans le grossier. Pour éviter cet inconvénient, il tomba même quelquefois dans le dur. Il fut merveilleux dans les têtes de vieillards, de philosphes, d'apôtres. Son dessin cependant, dans ses plus beaux ouvrages, est encore inférieur

à celui des anciens, dont il ne vit ou n'étudia pas les meilleurs modèles parmi ceux qui nous sont restés.

L'universalité et la permanence du beau, uni au bon, est bien desirable. Dans l'attente de ce mieux, celui qui n'est pas à portée de jouir des originaux des grands maîtres, fera bien de préférer encore les copies de leurs ouvrages aux chefs-d'œuvre des autres artistes.

GRAVURE.

ART très-ancien. Les obélisques égyptiens, ouvrages d'un temps immémorial, nous en offrent les premiers et informes essais. Il se perfectionna jusqu'à graver de petites pierres dures, dont on s'embarrassa les doigts, le col, les oreilles; joyaux très-estimés, dans lesquels on croit voir le plus beau dessin grec, qui n'y est jamais et n'y peut jamais être, puisqu'on n'y trouve dessinées que les parties les plus faciles, et auxquelles suffisent un peu de pratique et d'usage du métier.

Les anciens eurent la passion des gravures. Ils gravèrent en bronze, en marbre, en pierres fines, et ne s'avisèrent jamais de graver, avec moins de peine et plus d'utilité, pour imprimer. Cette sorte de gravure, que nous nommons estampe, si propre à éterniser promptement les choses les plus agréables et les plus intéressantes, fut totalement inconnue à l'antiquité, quoiqu'elle eut le papier et le parchemin. Quel malheur! Nous l'estimerions, (dirai-je plus ou moins?) si elle avait sû nous transmettre ses cartes géographiques, les dessins de ses machines, ceux de ses monumens, et les tableaux des principaux événemens de son histoire. La vue est la voie la plus courte que nous ayons pour comprendre; mais elle ne devina ni les estampes ni l'imprimerie.

Nous autres modernes qui devinons tout, après avoir inventé l'imprimerie, nous inventâmes les estampes, et cette double découverte est entièrement notre ouvrage. Que ce soit le hasard qui nous les ait données, il n'importe guères, et bien moins encore, que l'inventeur des estampes soit l'orfévre toscan, Masofiniguerra, òu maître André de Murano, ou le berger François de Munster. Ce qui importe véritablement, c'est de bien connaître l'utilité de cet art, et de le protéger suivant son mérite. Il est grand, ce mérite, car cet art

transmet avec la plus grande facilité, répand par-tout avec abondance, et peut faire passer à la postérité le recueil des inventions, des formes, des moyens propres à perpétuer et perfectionner les sciences et les arts, auxquels son secours a rendu des services semblables à ceux qu'ils ont reçus de l'imprimerie. A cet égard, nous avons sur les anciens un avantage très-réel.

Mais quelqu'utile que soit la gravure, elle ne compte parmi les beaux-arts que dans sa partie dépendante du dessin; dans tout le reste, elle rentre dans les arts mécaniques. L'estampe est au tableau ce que l'image d'un mort est à un vivant, rempli d'action et de feu. Elle se réduit à fixer d'abord, par des lignes, le contour des objets, et ensuite l'effet que font sur eux les lumières et les ombres. Le blanc n'est employé que négativement; c'est celui du papier même, qu'on laisse intact, pour y faire l'effet de la lumière. Elle y frappe plus ou moins ces surfaces, selon la distance du point d'où elle part et se répand : c'est pourquoi les plus éclairées sont indiquées, dans les estampes, par le blanc pur, et les moins éclairées y sont faiblement ombrées par quelques traits légers, qui se font plus noirs, plus pressés, plus redoublés, à mesure que l'objet doit paraître plus obscur. Voilà le clair obscur qui, réuni à l'exactitude des formes, fait le principal mérite des estampes.

Quoique ces deux élémens, qui ne sont pas des couleurs, ne leur donnent pas l'éclat que la peinture obtient de la variété du coloris, l'art, en se perfectionnant, a cependant fait d'heureux efforts pour surmonter un obstacle qui paraissait invincible. Les graveurs Wischer, Masson, Nanteuil, employés et dirigés par Rubens et Vandick, se sont distingués, non en donnant à chaque objet sa couleur locale, mais en variant leurs tailles de manière à faire reconnaître les diverses substances des différens corps. Les chairs, dans leurs ouvrages, donnent une idée de la peau, des pores et du duvet qui recouvre l'épiderme. Ils font discerner les différentes qualités des

étoffes ; non-seulement on y distingue la soie de la laine, mais les diverses espèces d'étoffes de soie et de fil ; les eaux y ont du mouvement et de la transparence, et le ciel y est vaporeux.

La gravure peut donc se définir, la traduction d'un ouvrage qu'on veut promptement multiplier au moyen des estampes. Il faut donc que le traducteur graveur saisisse le véritable esprit et toutes les particularités caractéristiques de l'original qu'il veut traduire ; il faut donc qu'il en entende le sujet et la matière, qu'il saisisse la pensée et l'esprit de l'auteur, c'est-à-dire toutes les parties de la peinture, et en outre, le caractère particulier de l'artiste, et plus particulièrement encore celui de l'ouvrage qu'il veut graver. Mais ceci n'est pas notre affaire. Nous ne voulons que savoir voir les estampes, qui, pour être bonnes, doivent réunir les qualités suivantes :

1°. Sujet choisi et d'un beau choix. Pourquoi la gravure se ravalerait-elle à des sujets ignobles ou triviaux ?

2°. Justesse dans les formes, suivant l'original. La gravure est infidelle, si le graveur ajoute du sien, ou néglige des graces ou des choses essentielles.

3°. Fidélité. Si la gravure n'est pas une copie, elle trompera, et on la jugera comme un dessin original.

4°. Diversité de tailles, nécessaire non-seulement dans des ouvrages de genres différens, mais encore dans le même ouvrage, ne représentât-il qu'une seule figure, et nue. Quelles variétés ne présentent pas la tête, le sein, les mains ! Chaque membre exige une touche différente, qui doit varier encore dans les draperies, les meubles, le champ, dans les différentes figures ; les carnations de l'une ne sont point celles de l'autre, fussent-elles soeurs jumelles. Il faut enfin rendre l'ame de l'expression dans l'ensemble et dans les parties, au moyen d'un style fin et varié. Mais il est rare de se montrer excellent, même en une chose des plus ordinaires ; l'excellence n'a point de limites.

On ne saurait faire un crime à Albert Durer d'avoir manqué d'élégance dans le dessin et dans l'exécution.

Marc-Antoine Raimondi, qui savait la peinture, traduisit bien Raphael, mais sans grace dans le burin.

Les Caraches, le Gnide, le Parmesan, gravaient à merveille : ils dessinaient sur le cuivre ; mais leur faire est sans finesse.

Rembrand, malgré son incorrection, fut plus ingénieux ; son Christ, guérissant les malades, fut nommé le cent florins.

Edelinck a été le premier à donner des estampes vraiment pittoresques, par la belle variété et la dispostion des tailles, selon la diverse nature des sujets, par le pâteux du burin, la gradation des teintes, l'accord et l'expression des couleurs locales, claires, foncées, douces, fortes, de toutes les espèces. Drevet, Audran, Masson, Maillant, ont marché sur ses traces ; beaucoup de célèbres graveurs vivans les ont peut-être surpassés. Mais il faut encore aller plus loin.

Presque dès l'origine de la gravure, on imagina de graver en clair obscur sur le bois, pour donner aux estampes diverses couleurs, au moyen de plusieurs planches. Hugues de Carpi travailla dans ce genre, en 1504, et ensuite Lucas de Leyde, Goltz, etc. Le célèbre Bloemaert donna, dans son temps, des estampes de dessins à l'estompe, imprimées avec trois planches ; mais cette invention fut négligée, parce qu'elle ne réussissait pas en petit. C'est un grand mal d'abandonner, de rejetter ainsi une chose parce qu'elle ne réussit pas parfaitement sur-le-champ. Et qu'est-ce qui a d'abord de beaux commencemens ? Il faut continuer : en insistant, on perfectionne. Cette invention a enfin été reprise ; Bonnet a fait quelques estampes de dessins à l'aquarelle ; Blon en a publié de diverses couleurs, et plusieurs français, anglais et hollandais ont essayé, à l'envi, de la perfectionner. Elle en est digne ; elle réunit la beauté et l'importance ; elle peut nous représenter plus fidèlement toutes les productions de la nature, et nous les mieux faire connaître que nos yeux même. J. J. Bylaer, peintre et graveur à Leyde, l'a récemment simplifiée et embellie.

Qui peut poser des bornes aux progrés de l'entendement humain ? Le plus difficile, est d'assigner aux choses leur juste prix ; c'est ce qui fait prospérer les arts. Mais pour le leur assigner avec justesse, il faut en bien sentir le mérite et l'importance ; et l'on n'y parvient pas en suivant en aveugle, et par vanité, la routine des préjugés, mais en faisant usage de sa propre raison.

Pour peu qu'on raisonnât, adieu les tapisseries, adieu les mosaïques. Les anciens se servaient de ces dernières pour leurs pavés ; et Rome moderne se pavane d'en montrer des tableaux à saint Pierre, sans vouloir s'appercevoir qu'elles ne sont que de mauvaises copies de copies. Mais elles sont de la plus grande durée possible. Tant pis ; le mauvais ne saurait avoir une durée trop éphémère. Mais comment perpétuer les ouvrages de Raphael ? En ayant d'autres Raphael. Si on offrait en prix à celui qui ferait mieux que Raphael, la valeur de ce que coûte une mosaïque du Vatican, et que dix ans après on en proposât un semblable à celui qui surpasserait le vainqueur de Raphael, et que de pareilles decennales se célébrassent dans toutes les capitales, où n'arriverait pas l'art dans moins d'un siècle ? Mais quels seraient les juges de cette lutte ? Belle demande ! quiconque saurait voir. Mais on ne sait que lorsque l'on a appris ; l'on n'apprend qu'autant qu'on observe ; et l'on n'observe qu'autant qu'on a besoin d'observer. Qui sent le besoin de s'instruire par le plaisir de la vue, observera, apprendra, et saura voir et juger les productions des beaux-arts du dessin. Mais n'oublions jamais que nous ne savons que ce que nous avons appris.

ARCHITECTURE.

De tous les arts celui dont les productions se présentent le plus souvent, et sous un plus grand volume à nos regards, est l'art de bâtir, auquel on a donné le nom d'architecture, nom pompeux qui signifie science, reine et directrice de toutes les autres. J'ignore toutefois quel est l'empire que cette souveraine exerce sur l'horloger, le tailleur, et comprends moins encore celui qu'elle pourrait prétendre sur le poëte et sur l'orateur. Elle fait partie des beaux-arts en ce qui concerne seulement la beauté dont elle peut être susceptible ; car pour ce qui regarde son mécanisme, elle dépend entièrement de la physique ; et qui dit physique, comprend mathématiques, chimie, histoire naturelle, etc.

Si l'architecture civile, pour sa beauté, prétend être comptée parmi les beaux-arts d'imitation, il faut que, comme les autres, elle prouve son origine, de quelque modèle naturel qu'elle ait pour objet d'imiter, en l'embellissant.

Les antres, les grottes, les cavernes, les tanières, les forêts, tels sont les asyles, les fabriques, que la bonne nature présente à l'homme, son fils chéri. Il s'en servit d'abord, et les abandonna aussitôt qu'à leur imitation, il pût se construire une cabane (1). Tel est le modèle que présente l'architecture, pour avoir l'honneur de prendre place parmi les beaux-arts,

(1) La cabane est à l'architecture ce que le langage est à l'éloquence. On pourrait proposer pour modèle primitif, les cavernes, les antres ; mais abandonnons-les aux naturalistes, puis qu'enfin il sera encore plus commode aux architectes de le prendre dans les cabanes, encore trop communes dans les contrées les plus civilisées de l'Europe, puisqu'elles renferment les victimes les plus innocentes et les plus opprimées, que le faste le plus insensé n'a jamais cessé de s'immoler.

en s'obligeant à devoir toujours l'ennoblir et l'embellir. Il n'importe en rien que le modèle soit sorti des mains de la nature ou de celles de l'industrie humaine ; industrie si grossière, qu'à peine elle en mérite le nom. Mais il est essentiel de voir si, de ce rustique modèle de la cabane, il peut sortir un bon système d'imitation pour la beauté de l'architecture, et des règles constantes pour créer et pour discerner la beauté dans les édifices.

Les colonnes sont une imitation de ces troncs d'arbres, premiers soutiens de la cabane. Elles peuvent avoir au-dessous d'elles une base, puisque les troncs ont pu s'appuyer sur une pierre, sur une pièce de bois, afin d'empêcher qu'ils ne s'enfonçassent trop en terre. Il est clair que ces supports devront s'élargir à mesure qu'ils s'avoisineront du sol : la solidité l'exige. Les colonnes peuvent néanmoins être sans bases, quand le terrein sur lequel elles posent est bien ferme, et tel on suppose que doit être tout soubassement élevé, sur lequel on les établit. Qu'est-ce donc que des piédestaux ?

Le fût des colonnes peut être raboteux, comme la surface de l'écorce des arbres ; mais ils ne seraient pas beaux, et l'art doit embellir. Cannelés, ils seraient plus tolérables, l'écoulement des eaux peut ainsi les sillonner ; aspiralés et entourés de feuillages, ils ne cesseraient pas d'être naturels, car des plantes parasites et grimpantes peuvent ainsi s'y attacher, mais toujours doivent-ils être droits ; car c'est le caractère qu'il leur faut en leur qualité de soutiens, ils peuvent s'effiler à mesure qu'ils s'allongent. Ils ne seront donc point ventrus. Et ces colonnes de la confession de saint Pierre ? Quelle espèce de soutiens est-ce là ?

La cime du fût se termine en chapiteau, formé de divers morceaux de planches, qui iront en s'élargissant à mesure qu'ils s'éléveront pour mieux recevoir l'architrave horisontale qui doit poser à plat sur eux. Les feuillages, les tiges, les cartouches, les volutes, les fleurs ne sont que les rameaux laissés au tronc vertical, lesquels comprimés par le poids

dont on les a chargés se sont repliés avec grace et sous diverses formes.

La frise représente la disposition des solives qui posent sur l'architrave pour soutenir le toit. Les têtes de ces solives sont les triglifes cannelés par l'effet des eaux, les intervalles qui les séparent sont les métopes. Mais il n'y a point de nécessité que la frise soit ainsi marquée, elle peut fort bien être unie comme si elle était recouverte d'une seule planche, ou autrement ornée, suivant l'espèce de l'édifice.

La saillie du toit qui défend la façade de la pluie forme la corniche. Si l'édifice est quadrangulaire, le toit aura deux pentes, et par conséquent il se trouvera à l'avant et à l'arrière deux frontons; mais si l'édifice est curviligne, il ne saurait absolument en avoir aucun.

Les ordres architectoniques, qui sont une réunion de la colonne et de la corniche, sont les véritables ornemens de l'architecture et les principaux soutiens de l'édifice. Il ne peut y en avoir que de trois espèces : 1°. le solide ou dorique ; 2°. le délicat ou corinthien ; 3°. le moyen ou l'ionique, et cela par la raison assez simple qu'il n'y a, en effet, que trois principales manières de bâtir. Ces ordres avec toutes leurs appartenances, portes, fenêtres, escaliers, portiques, balustrades, etc. proviennent de la première construction en bois, faite par les hommes pour se créer un abri. Il semble donc évident que la cabane est le modèle de l'architecture, et qu'ayant prouvé par un titre légitime qu'elle l'a imitée, on ne peut lui refuser la justice de l'admettre au nombre des beaux-arts. Elle sera donc soumise, ainsi que tous les autres, à ces trois loix fondamentales.

1°. A la symétrie, qui est le rapport agréable des parties entr'elles, et avec le tout et se composé des portions.

2°. A l'eurithmie, qui est la correspondance uniforme des parties semblables, lesquelles doivent être en même nombre de l'un et de l'autre côté, et semblablement disposées, afin que le tout ait une apparence facile à saisir et belle.

A l'eurithmie, à la symétrie se rapportent l'unité, la variété, l'ordre, la simplicité, la progression du plus simple au plus orné.

3°. A la convenance, qui est le juste usage de la symétrie et de l'eurithmie, et le rapport nécessaire entre l'édifice et l'objet auquel il est destiné ; objet qui détermine, suivant la variété de ses circonstances, sa masse, sa forme, sa somptuosité, sa magnificence, sa médiocrité ou sa simplicité.

Mais l'architecture ayant pour fondement le nécessaire, il en résulte : 1°. que sa beauté doit emprunter son caractère de cette même nécessité, et que tout y doit paraître nécessaire ; 2°. que les ornemens doivent dériver de la nature même de l'édifice, et résulter du besoin qu'il en peut avoir. Rien donc ne doit se voir dans une fabrique, qui n'y ait son emploi et n'en soit une partie intégrante ; 3°. que tout ce qui y est en vue, doit y servir à quelque chose ; 4°. qu'elle ne comporte rien dont on ne doive pouvoir justifier l'existence par de bonnes raisons ; 5°. que ces raisons doivent être évidentes, parce que l'évidence est le principal ingrédient du beau ; que l'architecture ne peut avoir d'autre beauté que celle qui naît du nécessaire ; que le nécessaire est facile et évident, qu'il n'annonce jamais un grand travail, et repugne à tout ornement forcé.

Celui qui veut apprendre à voir les fabriques doit remonter sans cesse à ces principes certains, constans, généraux, inflexibles, et tirés tous de la raison et de l'essence même de l'architecture. Il doit demander à chaque pièce, qui es-tu, toi ? que fais-tu là ? comment y remplis-tu ton office ? contribues-tu en quelque chose à la commodité, à la solidité ? y remplis-tu mieux tes fonctions que ne pourrait le faire tout autre mis à ta place ? Architectes de piédestaux, de pilastres, de frontons, de cartouches, de masquerons, etc. etc. le parti le moins mauvais pour vous est le silence, et le meilleur serait de faire tout au rebours de ce que vous faites.

Quiconque aimera ces principes, c'est-à-dire la raison, ne s'en laissera imposer, ni par l'autorité, ni par la célébrité, ni par le torrent de l'usage, il distinguera toutefois deux sortes de règles.

1°. Quelques-unes, d'une nécessité indispensable, dans toute espèce de fabrique, et dans chacune de ses parties, sous peine d'encourir un blâme éternel. Tels sont les porte à faux, les pleins sur vides, les frontons informes et hors de place, la compénétration des pilastres, les ordres bâtards, les ordres différens dans un même plan, ou à ressauts, comme seroient les plus solides, placés sous les plus délicats, ou les plus pesans sous les plus légers sans leurs intermédiaires. Erreurs impardonnables.

Voilà des règles nécessaires, déduites des vrais principes de la commodité, de la solidité; propriétés qui, toutes, doivent se trouver dans quelque fabrique que ce soit, et non-seulement y exister, mais y paraître.

2°. Quelques autres règles purement accidentelles, c'est-à-dire utiles ou agréables en certaines occasions, dont on peut se servir à volonté ou selon les circonstances. Les rapports des dimensions dans les ordres ne sont pas d'une précision qui n'admette aucune variation. Quelle nécessité, par exemple, que la colonne ionique doive être tout juste de neuf diamètres? Et pourquoi les métopes doivent-elles être parfaitement quarrées? Pédanteries bonnes à peine pour ces têtes serviles, qui ne savent autre chose que leur Vignole. Mais les hommes d'un esprit plus libre, se rient de semblables entraves, ils ne resserrent pas le beau dans un seul point, ils savent lui donner une latitude d'une certaine circonférence, user de cette liberté suivant les circonstances, chercher et arriver au beau par plusieurs chemins; attentifs seulement à ces principes invariables, à ces règles nécessaires dont la transgression ne saurait produire que des écarts capables de blesser des yeux qu'éclaire et que dirige la raison.

La justesse du coup-d'œil décide des règles accidentelles qu'on peut négliger ou modifier, selon les diverses circonstances, non-seulement dans les rapports des dimensions, mais encore dans le choix des ornemens, dans la quantité et les qualités des formes. Y a-t-il une raison pour ne pas appliquer la frise dorique à l'ordre corinthien ? Oui. La délicatesse de celui-ci seroit blessée de la force des ornemens de celui-là. Mais quelle raison y auroit-il, pour que le corinthien doive avoir deux ou trois rangs de feuillages de telle espèce et de telle manière ? La variété des circonstances pourrait, sans doute, en déterminer différens choix.

On pourroit même justifier le gothique, non dans la déchiqueture de ses ornemens, mais pour la délicatesse de ses soutiens, pour la hardiesse de ses coupes et de ses formes. Il peut se déduire très-bien du modèle naturel de la cabane, et l'on pourrait en certaines occasions, et sur-tout dans les temples, l'employer avec beaucoup d'avantages. Mais il ne suffit pas qu'une production soit bien déduite de son modèle, elle doit encore être belle et du plus beau choix parmi les plus belles. C'est-là une règle générale des beaux-arts, et dans l'architecture elle doit toujours se trouver unie à la plus grande commodité et solidité.

Les fabriques paraissent belles en proportion de ce qu'elles offrent moins d'erreurs ; car la beauté architectonique consiste aussi dans la perfection, c'est-à-dire dans la privation de tout excès ou de tout manquement, relativement à la destination de chaque édifice, qu'il doit toujours exprimer clairement. Je ne saurais donc comprendre cet adage vulgaire, qu'un objet, et sur-tout un morceau d'architecture qui n'a point de défauts, peut aussi n'avoir point de beautés.

L'application des règles nécessaires et accidentelles, roule sur deux principaux sujets. 1°. Sur l'ordonnance principale de l'édifice, c'est-à-dire la forme et la distribution de ses diverses parties. 2°. Sur la décoration de son ensemble et de ses parties, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Toutes ces

régles ne tendent qu'à produire un édifice beau, relativement à son usage, et dans lequel se combinent avec la beauté, la commodité et la solidité.

Dès qu'un architecte s'est formé l'idée de la destination précise de quelque grande fabrique, c'est à lui de la créer de la meilleure manière possible. Un jugement saîn lui fera distinguer ce qui, dans tous les cas, convîent aux temps, aux circonstances, aux personnes, à l'élégance, à la magnificence, à la majesté ; en ayant égard aux accessoires, aux objets adjacens ; en tâchant de vaincre par d'heureuses inventions tous les obstacles, suivant la nature du site ; en se montrant fécond et varié, et se tirant d'embarras par-tout où des besoins différens se trouveront en opposition. C'est à lui qu'il appartient, si le local lui laisse toute liberté, de déterminer l'étendue de l'édifice, le nombre de ses parties principales ; de leur donner la grandeur convenable, suivant l'usage auquel elles doivent servir ; il les distribuera ensuite, les réunira et en formera un tout, où chaque partie se trouve dans la place qui lui convienne le mieux, et de manière que l'ensemble présente en dedans et en dehors une construction commode, solide, belle et analogue à son genre et à sa destination. Aucune partie, quelque petite qu'elle soit, ne doit la contrarier, ni même briller aux dépens d'une autre ; aucun excès et rien qui laisse à désirer. Alors l'édifice manifestera le génie de l'artiste ; alors il sera beau dans les détails et dans l'ensemble, et d'autant plus beau, que l'ensemble et les parties laisseront appercevoir distinctement et au premier coup-d'œil un accord facile, une liaison qui arrête avec plaisir les regards, et excite dans le spectateur diverses espèces de sentimens, l'admiration, le respect, la joie, la surprise.

Quelle finesse de goût, quelle énergie dans l'esprit n'exige pas un tel art ! Le même feu qui anima Homère et Raphael doit enflammer Palladio, et tout architecte qui aspire à la gloire, et veut porter en avant son art, qui est la base de

tous les autres, celui qui annonce le premier la beauté d'un pays ; et qui dit beauté , dit perfection , choix et intelligence.

Aussi-tôt qu'un peuple sort de la barbarie , et qu'il a le temps de réfléchir et d'acquérir quelques idées d'ordre, de commodité , de convenance, ses premiers efforts se dirigent naturellement vers l'architecture. Son origine , produit d'une sorte d'instinct, remonte à la plus haute antiquité. Mais avant d'arriver à l'état d'art, qu'elle n'a pu acquérir que par la découverte des principes certains qui la doivent diriger, elle a eu besoin d'une longue suite de siècles, moins toutefois que l'agriculture, le premier des arts, et qui à peine en mérite encore le nom.

L'architecture est postérieure à la sculpture , qui avait dans la nature un modèle tout fait et palpable, tandis que l'architecture a dû trouver le sien, en se servant plus encore du jugement que des yeux, et qu'après l'avoir trouvé il ne lui est pas difficile de le perdre. Du nécessaire elle est passée au commode, du commode au beau, du beau au somptueux ; et voulant toujours se perfectionner , elle est arrivée avec toutes ces nouvelles beautés à donner dans le bisarre, le capricieux, et à ne plus savoir ce qu'elle fait.

J'ignore ce qu'était l'architecture sous Periclès et Alexandre; je ne puis voir les édifices d'Ictinos, de Callicrates, de Mnésiclès, de Philostrates, de Dinocrates, etc. les plaines de la Grèce ne sont que des ruines. Je vois quelques productions du siècle d'or d'Auguste ; j'en vois bien davantage des siècles si vantés des Médicis et de Louis XIV ; je m'apperçois même que, ni Vitruve, ni Raphael, ni Palladio, ne sont arrivés à la perfection, et qu'ainsi on peut les surpasser.

Courage donc , et pour y parvenir établissons et résumons quelques principes, dérivés des vérités que nous venons d'exposer, après quoi nous examinerons suivant leur ordre chronologique tous les monumens d'architecture de Rome.

PRINCIPES GÉNÉRAUX DE L'ARCHITECTURE.

OBJETS PRINCIPAUX DE L'ARCHITECTURE.

Les hommes desirent communément dans leurs édifices quatre qualités ; ils y veulent toujours la *solidité*, souvent la *commodité*, quelquefois l'*agrément*, et doivent toujours y vouloir la *salubrité*. Ces quatre objets de l'architecture civile, ou art de bâtir, se combinent diversement suivant les différens usages auxquels les édifices sont destinés.

SOUBASSEMENS.

Pour défendre les édifices de l'humidité de la terre, et réduire à un même niveau les inégalités du sol, on emploie ces massifs nommés soubassemens. Puisqu'ils semblent porter tout l'édifice, il convient de les construire de grandes pierres bien assemblées, qu'ils n'aient ni trop de hauteur, ni ressauts, ni interruptions, ni d'autres ornemens que quelque simple plate-bande.

COLONNES.

L'édifice a besoin de soutiens, de là les colonnes, beaux soutiens alors que toute leur rondeur peut éclater ; il faut donc qu'elles soient lisses et isolées. Ainsi, à moins de vouloir exprès les employer à contre-sens, on ne doit pas faire usage des colonnes torses, de celles en spirales, de celles en

niche ou appliquées aux murs, ou groupées de manière à se pénétrer réciproquement ; à peine les cannelées sont-elles tolérables, et c'est avec une grande sobriété qu'on doit les entourer de feuillages, quoique cet ornement soit naturel, puisque des plantes rampantes s'attachent et serpentent naturellement autour du tronc des arbres, modèle primitif de la colonne. C'est de leur forme, en effet, que dérive celle de la colonne, si belle quand à son imitation, elle diminue du bas en haut ; si laide lorsqu'elle se montre ventrue, ainsi que les ont faites les modernes.

BASES.

Si la colonne pose sur un soubassement, quel besoin a-t-elle de base ? Où une base lui est nécessaire, cette plinthe qui, souvent embarrasse, ne le sera pas toujours.

PIÉDESTAUX.

Qu'est-ce donc que ces piédestaux, ces consoles sous les colonnes ? Expédiens mesquins qui accusent la faiblesse de la construction. La raison veut qu'elle paraisse toujours forte, qu'elle n'éveille pas même l'idée de faiblesse, ainsi rien n'y doit poser si légèrement qu'il ait l'air de chanceler. Les porte-à-faux sont bien pis.

CHAPITEAUX.

Si les chapiteaux s'élargissent graduellement à mesure qu'ils s'élèvent, c'est pour mieux recevoir l'architrave qu'ils doivent supporter. Leurs feuillages, leurs volutes et autres ornemens, proviennent du modèle originel de ces troncs d'arbres, garnis encore de quelques rameaux touffus, qui, comprimés par le poids dont on les chargeait, se sont courbés et repliés sous diverses formes que l'art ensuite a embellies. Mais qu'on puisse transformer ces chapiteaux en masquerons, en animaux, en d'autres figures allusives ; quiconque a le sens commun conviendra, qu'au moins on ne

peut le faire que bien rarement, et pour des motifs d'une grande évidence.

ARCHITRAVE.

L'architrave sur les chapiteaux est un membre essentiel de l'édifice, une pièce principale qui doit soutenir le toît. Elle ne comporte donc ni beaucoup d'ornemens, ni minuties et beaucoup moins des ressauts ou des coupures.

FRISE.

Les bouts des solives peuvent se montrer dans la frise; ce sont les trigliphes, leurs intervalles, qu'on a nommés métopes, doivent être égaux, puisque telle est la disposition des solives. Ils peuvent recevoir des ornemens relatifs à la nature de l'édifice, mais très-distincts et employés avec sobriété.

CORNICHE.

La nécessité d'un toît a produit la corniche avec ses membres divers, cimaise, larmier, denticules où ils conviennent. Sa saillie, pour défendre l'édifice de la pluie, a besoin de soutiens; ce sont des consoles, des modillons ou des mutules. Cette corniche ne peut donc se placer qu'à l'extrémité et en dehors de l'édifice. Des coupures, des ressauts, des inflexions, et toutes ces sottises de masquerons, de têtes de lions, versant l'eau du toît, ne sauraient donc lui convenir.

ORDRES.

Le rapport entre le diamètre et la hauteur de la colonne, est déterminé par l'espèce du soutien qui convient au caractère de l'édifice : de-là les trois ordres de l'architecture ; le dorique pour les édifices d'un caractère robuste, le corinthien pour ceux d'un caractère délicat, l'ionique pour ceux d'un caractère moyen. Le rapport du diamètre de la colonne à sa hauteur, est pour le dorique comme 1 est à 8 ; pour l'ionique, comme 1 à 9 ; pour le corinthien, comme 1 à 10. La

corniche dans tous est un quart de sa hauteur, et la base d'un demi-diamètre. La solidité, la commodité, et même l'agrément de la vue ont généralement déterminé ces rapports. Ils ne sont cependant pas tellement invariables que, selon les diverses circonstances des édifices, on ne puisse les altérer de quelques degrés, suivant la force ou la délicatesse dont ils ont besoin (1).

ENTRE-COLONNEMENS.

Les entre-colonnemens doivent être relatifs au caractère et à l'usage des édifices.

FRONTONS.

Dans ceux de forme quadrangulaire le toît pend vers les deux grands côtés, de cette inclinaison dérivent les frontons. Le rapport de leur hauteur peut varier, suivant les climats plus ou moins sujets à la neige. Mais dans les édifices circulaires, où serait le fronton, lui qui n'est que le produit de la forme d'un toît triangulaire qu'ils ne peuvent avoir, une façade, quelle qu'elle soit, n'en saurait admettre qu'un seul et à sa cime. Combien d'autres, cependant, ne se voient pas différemment placés, et en quel nombre! Presque toujours en contradiction avec la nature de l'édifice, plus mauvais encore, s'ils sont brisés, et pires cent fois s'ils sont placés dans l'intérieur.

FAÇADES.

De la division des étages dans un édifice naissent les plates-bandes horisontales de sa façade. Leur répartition intérieure peut s'indiquer par les plates-bandes verticales (2). Cette

---

(1) Cet ordre prétendu toscan, n'est que le dorique plus simple; le composite, une modification du corinthien, modification sans objet et ridicule.

(2) C'est bien difficilement, qu'on pourra faire usage de ces plates-bandes verticales sans blesser la symétrie et l'eurithmie dans les façades; car la distribution intérieure ne saurait guère se trouver semblable à droite et à gauche de l'édifice, et peut-être vaut-il mieux renoncer à s'en servir.

division en étages montre assez que les colonnes ne peuvent partir du soubassement, pour parcourir tous les étages jusqu'à la corniche de l'édifice, et que chaque étage doit avoir, s'il est possible, ses colonnes. Mais dans des édifices sans étages, tels que les églises, pourquoi en indiquer plusieurs rangs dans leurs façades ? Façades menteuses ! Le rapport de la hauteur à la largeur des façades dépend de l'espèce des édifices. Dans les arcs de triomphe, les portes de ville, la hauteur et la largeur peuvent être égales ; dans les maisons, la hauteur, peut être triple de la largeur et quintuple dans les portiques. Dans les coupoles, la hauteur doit être double et même triple de la largeur ; dans les pyramides et tours, du quadruple au nonuple. Chacun peut sentir les motifs de ces rapports, qui dépendent tous de l'usage particulier des édifices et de la facilité de les bien voir. La solidité et la commodité déterminent aussi les rapports entre les parties de la même façade ; car la solidité réquiert que les étages supérieurs soient moins élevés que les inférieurs, et la commodité l'exige, puisque le rez-de-chaussée doit permettre l'introduction des voitures, celle des grosses provisions et matières d'encombrement ; que le premier étage est l'habitation du maître, et les autres des habitations plus ordinaires.

POINT-DE-VUE.

Mais il ne suffit pas qu'une façade soit bien proportionnée dans son tout et dans ses parties, il faut encore qu'elle puisse être vue commodément de quelque point avantageux, qu'on nomme point-de-vue. Elle exige donc en avant d'elle un espace suffisant, d'où la vue puisse l'embrasser en entier et avec facilité. Ainsi il convient que ses rapports généraux et particuliers soient adaptés aux diverses circonstances de son local.

RESSAUTS.

Enfin, si la solidité et la commodité n'ont obligé de donner

à un édifice aucun avant-corps, on ne saurait concevoir pourquoi on donnerait de la saillie à ses parties, et cependant on ne voit que trop de ces ressauts choquans et sans objet.

PORTES, FENÊTRES.

L'usage auquel servent les portes et les fenêtres, a donné le rapport de leur hauteur double de leur largeur. Leurs chambranles n'ont de relation qu'avec la solidité ; qu'y font donc ces cartouches, ces guirlandes, ces frontons, et tant d'autres brinborions ? La commodité de la distribution et la projection de la lumière déterminent la correspondance des portes et fenêtres, et comme la solidité n'admet pas le plein sur le vide, il s'ensuit que les fenêtres des divers étages d'une façade doivent être dans une même ligne perpendiculaire.

SYMÉTRIE.

Le rapport des ordres, des étages, des portes, fenêtres, etc. est-il établi ? Celui des autres parties et de l'ensemble de l'édifice, quel qu'il soit, vient de soi-même. C'est celui-là qu'on nomme symétrie. Elle n'est, en effet, que le rapport agréable des parties entr'elles et avec le tout, la réunion et le résultat des proportions. Tout cela provient de la commodité, c'est celle de la vue qui, d'un point-de-vue donné, détermine les dimensions d'un édifice ; c'est elle qui, réunie à d'autres commodités essentielles et à l'importance de respirer un air sain, fixe les rapports de ses parties intérieures suivant leur usage respectif. Si une pièce n'a pas au moins trois fois la hauteur de l'homme, il y respirera bientôt un air infect ; ainsi, c'est à-la-fois le besoin, la commodité et le plaisir de la vue qui ont appris à construire les chambres d'une hauteur égale à leur longueur ou à leur largeur.

EURITHMIE.

De la commodité naît pareillement cette eurithmie, qui est la correspondance des parties semblables, semblablement

disposées et en nombre égal de l'un et de l'autre côté, afin que, sans effort, le même coup-d'œil puisse saisir le tout. Il est clair que l'eurithmie n'a pas lieu, serait même un défaut où les objets ne doivent pas se découvrir du même coup-d'œil, mais doivent se trouver progressivement. Ici il faut de la variété.

VARIÉTÉ.

Variété, ordre, simplicité, unité, contraste, progression croissante des ornemens, voilà ce qu'on exige de l'architecture; et tout cela n'est qu'une conséquence de la commodité ou bien-être que l'homme cherche dans tous les objets à son usage. La confusion lui déplaît; il veut de l'ordre dans toutes ses choses; mais il les veut toujours variées, et quelquefois tellement opposées les unes aux autres, que l'une en fasse davantage briller l'autre, mais non pas cependant si excessivement variées, qu'un tout qui est en entier sous ses yeux, cesse d'être un. Il le veut varié; mais il veut qu'il conserve de la simplicité, de l'unité, pour le voir plus distinctement.

SIMPLICITÉ.

Peut-il être un principe plus évident? Et pourtant c'est là, pour nombre d'artistes, la chose du monde la plus obscure. Amoureux de je ne sais quels ornemens de leur invention, ils les prodiguent au point, qu'on n'en saurait plus distinguer aucun; et c'est sur-tout à l'extérieur des édifices qu'ils les répandent en foule, sans s'appercevoir qu'on aime à passer du bien au mieux. Il y a donc une progression croissante à observer, de l'extérieur à l'intérieur.

UNITÉ.

Du principe de l'unité, il résulte que chaque ordre devant conserver son caractère propre, on ne peut enter sur un ordre les parties d'un autre. A-t-on déterminé une fois le caractère d'un édifice, par exemple, dorique? il ne souffre plus qu'on l'entremèle de délicatesses ioniques, et beaucoup moins de

beautés corinthiennes. Si, enfin, un édifice peut comporter plusieurs ordres, ce ne sera jamais dans le même étage, mais dans différens ; et alors la solidité exige que le plus léger pose sur le plus robuste, et qu'on n'employe pas les ordres extrêmes en omettant l'ordre moyen.

CONVENANCE.

L'emploi raisonnable des ordres et des autres parties de l'architecture, suivant l'espèce différente des édifices, constitue la convenance, c'est-à-dire cette raison qui, selon l'usage auquel ils sont destinés, en doit régler la masse, la forme, la magnificence, la médiocrité, la force, la noblesse, la somptuosité, la simplicité ; en sorte que tout édifice, au premier aspect, découvre son caractère, sa physionomie, de manière qu'un simple coup-d'œil le puisse distinguer sur-le-champ de tout autre.

Ce petit nombre de principes bien entendus, et rien n'est moins difficile, suffisent pour bien juger des édifices. Leur grand mérite sera toujours qu'on y puisse voir observées, dans l'ensemble et dans leurs parties, la convenance, l'unité, la simplicité, l'eurithmie, la symétrie ; qualités qui dépendent toutes de la solidité, de la commodité, de la salubrité, de l'agrément, et de l'usage auquel ils sont destinés ; alors un édifice est parfait.

PERFECTION.

Toute chose qui, relativement à sa destination, ne pèche ni par défaut, ni par excès, est parfaite. Le parfait, pour la vue et pour l'ouïe, est ce qu'on appelle le beau.

BEAUTÉ.

Le beau architectonique est dans la perfection des édifices. Un édifice est parfait, c'est-à-dire beau, s'il a toutes les qualités spécifiées ci-dessus, correspondantes à l'usage auquel il doit servir.

Ainsi, la beauté de l'architecture naît toute du nécessaire et de l'utile. Il est consolant que le beau naisse du bon. Comme les plus grands plaisirs de l'homme sont attachés à son nécessaire absolu, à ses biens les plus précieux, à sa conservation et à sa propagation, ainsi le plaisir dont il jouit en voyant un beau morceau d'architecture, provient aussi de la nécessité et de l'utilité.

Tout ce qu'on nomme décoration, ornement, en architecture, doit donc y paraître si nécessaire, qu'il en semble une partie intégrante, doit donc découvrir, au premier coup-d'œil, la raison pour laquelle il s'y trouve; et cette raison doit être claire, car l'œil n'aime ni le travail, ni les recherches; il veut l'évidence.

Il est donc évident que la profusion des ornemens les plus riches, qui ne sont pas commandés par la nécessité ou l'utilité, ne servent qu'à enlaidir davantage un édifice déjà mal entendu, à-peu-près comme la parure ne sert qu'à enlaidir et faire remarquer une laide femme; tandis qu'un édifice qui correspond exactement à son but, quoique dépourvu de tout ornement, et destiné même aux usages les plus vils, peut néanmoins être beau : tel est le grand égoût de Rome.

ARCHITECTURE ANCIENNE DE ROME.

FABRIQUES DU TEMPS DES ROIS.

LE GRAND ÉGOÛT.

Il commençait au Forum, à l'endroit où était le lac Curtius, et où se voit aujourd'hui sainte Marie - Libératrice. Après avoir reçu, par divers canaux des vallons des sept collines, des eaux stagnantes, et les immondices des rues de Rome, il les déchargeait dans le Tibre. Telle était cette grande cloaque dont quelques vestiges enfouis se montrent près de saint Georges *in velabro*. On voit encore trois de ses bouches dans le Tibre, près du pont sénatorial, aujourd'hui le *Ponte Rotto ;* la plus grande a de hauteur 15 pieds, et de largeur, plus de quarante; elle est garnie de trois rangs de gros massifs de pierres, assemblées avec une exactitude parfaite. Les deux autres bouches sont un peu moindres, et par l'une d'elles, coule encore l'eau *crabra*. Elles sont aussi garnies de gros massifs de pierres, dont est, au reste, formée toute cette construction. Pour la rendre plus solide, on revêtit, pendant un certain espace de terrein, le rivage du fleuve d'une maçonnerie, formée de quartiers de pierres énormes, ce qui fit donner à cette sorte de quai le nom de belle-rive, *pulchrum littus*.

Elle est véritablement belle, toute cette fabrique; et quoique destinée à demeurer cachée, elle montre une solidité et une grandiosité qui répondent à son importance. Elle est ici

très-grande, car il s'agit de la santé des hommes. On sait assez qu'une foule de maladies proviennent des eaux stagnantes et putréfiées, et des ordures des habitations, et que la peste n'a peut-être pas d'autre cause que la malpropreté des africains. Un motif d'un si puissant intérêt, appelait, sans doute, un ouvrage grand et durable; et celui-ci fut tel, qu'en dépit de tant de siècles, de tant de vicissitudes, et malgré que tant d'obélisques et autres masses énormes aient dû passer dessus et le fatiguer, il subsiste encore; monument prodigieux des rois Tarquin l'*ancien* et le *superbe*.

L'étonnement augmente lorsqu'on songe qu'alors Rome, à peine ébauchée, n'était, sans en excepter la demeure de ses rois, qu'un amas de cabanes. Comment, de ces bâtisses en torchis et en terre, s'éleva-t-elle tout d'un coup à la magnifique structure de massifs taillés et assemblés avec tant de solidité ? C'est que c'était là un ouvrage public, et que dans toutes les choses publiques, les romains furent toujours grands, et d'autant plus grands, que l'objet eut plus d'importance (1).

Rome, agrandie, fut traversée par tant de cloaques, que la ville se trouva comme suspendue en l'air, et eut une navigation souterreine, commode au point d'admettre à l'aise des bateaux chargés de foin. Quelque quantité qu'elle en ait eue (2), la grande cloaque, quoique faite la première, et dans l'enfance de Rome, resta toujours la grande. Il paraîtrait incroyable

---

(1) Les romains ennoblissaient tout ce qui tenait au bien public. Ils l'ennoblissaient en le déifiant : de-là, la déesse Cloacine, le dieu Sterco. Voilà pourquoi les présidens des cloaques, *curatores cloacarum*, étaient les premiers hommes de l'état. En effet, il ne fallait pas moins que de grands hommes enflammés de l'amour de l'humanité, pour s'employer à de grands ouvrages d'une utilité générale, sans que le peuple en sentît trop la dépense : c'étaient les Catons, les Valérius Flaccus, les Agrippa, qui présidaient à de tels travaux.

(2) Un si grand vide souterrein et humide, n'était pas un mauvais préservatif contre les tremblemens de terre, ou du du moins contre leurs redoutables effets. Denis d'Halicarnasse dit que, pour nétoyer ces cloaques, il en coûta une fois mille talens.

qu'elle fut l'ouvrage des Tarquins, si l'on ne devait pas à Tarquin l'*ancien* d'autres monumens publics étonnans (1).

LE GRAND CIRQUE.

Romulus, dit-on, l'établit pour les exercices de la gymnastique, dans la vallée Murcia, entre le mont Palatin et l'Aventin; mais Tarquin l'ancien le reconstruisit solidement, et en fit en pierre les siéges, qui d'abord n'étaient que de bois.

Il fut porté ensuite à une telle grandeur, qu'il pût contenir 300 mille spectateurs (2), et à une telle magnificence, que parmi une multitude de statues de toute espèce, on voyait sur l'épine les deux grands obélisques, qui sont maintenant à la place du Peuple et à saint Jean-de-Latran.

De tout ce prodigieux monument, il ne reste que la place

---

(1) Il refit les murailles de Rome, qui étaient auparavant d'une matière fragile (peut-être quelque sorte de palissade), et les construisit de pierres équarries, d'une telle masse, que le transport de chacune d'elles exigeait un charriot.

N. B. Ce n'était pas là le premier modèle de ce genre de constructions: les murailles des villes des colonies grecques, établies en Italie, étaient pour la plupart ainsi faites. Il reste à Mandurium, près de Tarente, une double enceinte encore assez bien conservée, où l'on peut reconnaître cette espèce de construction, à laquelle, vu la masse des pierres, et l'exactitude de leur taille et de leur pose, il paraît qu'on n'avait ni l'usage, ni le besoin d'employer aucun ciment ou mortier pour les lier l'une à l'autre.

Il fonda le temple de Jupiter capitolin, avec ses immenses substructions. peut-être ces gros massifs de pierre de Piperno, qui se voient encore au capitole, près du palais du sénateur, sont-ils de ce temps. Ce temple fut continué par Tarquin le *superbe*, et achevé sous le troisième consulat. Il avait, dit-on, 200 pieds de long, sa façade méridionale était ornée d'un portique à trois rangs de colonnes; les portiques latéraux n'en avaient que deux rangs. Au milieu du temple était le sanctuaire de Jupiter, flanqué de ceux de Junon et de Minerve, tous les trois sous le même toît.

(2) Sa longueur était de 2187 pieds, sa largeur de 960.

qu'il occupa, réduite aujourd'hui en jardins potagers, où l'on découvre les ruines de quelques gros murs (2).

---

(1) Le cirque, chez les romains, était un grand édifice plus long que large, dont l'aire, ou place intérieure, servait aux divers spectacles des luttes, des combats, des chasses, et même des batailles navales. L'un de ses petits côtés était en demi-cercle; le côté opposé, contenait les remises des chars et les loges des chevaux. Une ligne blanche, tracée sur le sol, était celle d'où ils partaient, au signal donné pour leur course; tout autour s'élevaient des gradins en amphitéâtre, qui servaient de siéges aux spectateurs. Aux quatre angles, s'élevaient d'ordinaire quatre corps de fabrique quarrés, ornés de trophées, et quelque fois, entre ceux-ci, des terrasses nommées *meniana*, du nom du consul Menius. Au milieu de l'aire, se voyait une fabrique de 6 pieds de haut, dite l'épine, sur laquelle étaient des autels, des statues, des orchestres, des obélisques et des tourelles coniques, ou bornes, qui portaient les boules, *ova curri culorum*, qu'on en enlevait pour compter le nombre des tours de la course, qui se faisait autour de l'épine. En avant des gradins, régnait autour de l'amphitéâtre, un large fossé plein d'eau, nommé l'euripe, pour le mettre à l'abri des animaux. Entre l'euripe et le gradin était un parapet à hauteur d'appui, *podi m;* le gradin qui permettait de s'appuyer sur ce parapet, était la place des sénateurs. Les jeux se faisaient dans tout l'espace vide, compris entre l'euripe et l'épine, qui s'appelait l'aire, *area.* L'extérieur du cirque était orné de plusieurs rangs de colonnades, avec des portiques, des terrasses, des balustrades; on y trouvait des boutiques, des maisons de courtisannes et autres commodités publiques.

FABRIQUES
DU TEMPS DE LA RÉPUBLIQUE.

CHEMINS.

Rome était dans l'enfance, et déjà Appius Claudius construisait le plus beau des chemins, la voie Appienne, qui conduisait de Rome à Capoue. Elle servit de modèle à tant d'autres voies consulaires et militaires, qui se multiplièrent au point de parcourir une étendue de plus de 30,000 milles dans l'empire romain. Pour ce genre de travaux, on ne connaissait point d'obstacles; leur essence était la solidité et la commodité. Quant à la solidité, ce fut une pratique constante de tracer deux sillons parallèles, de creuser leur intervalle jusqu'au solide, de le remplir de plusieurs lits (quelquefois de cinq) de matériaux, de pierres, cailloux, fragmens de briques et de mortier, bien liés ensemble, comme l'espèce de maçonnerie dite maçonnerie sans ordre, *opera incerta*, et d'encaisser le tout entre deux bordures de grandes pierres de taille, posées de champ, pour empêcher le moindre écart dans ce massif. Toute voie pavée était flanquée de deux autres, ferrées en cailloutis; celle du milieu servait aux gens de pied; les latérales, aux animaux et aux voitures : l'eau trouvait son écoulement dans les fossés qui, de part et d'autre, bordaient ces voies.

Pour la commodité, on avait élevé au milieu du Forum de Rome une belle colonne milliaire dorée, *milliarium aureum* (1), d'où partaient toutes les voies, qui, de mille en

(1) On en voit deux sur la balustrade de la place actuelle du capitole. Mais pourquoi deux, quand il n'a dû jamais en exister qu'une?

mille, étaient garnies d'une petite colonne de pierre, portant en chiffre l'indication de sa distance au milliaire doré; c'est de là qu'était venu l'usage de dire, à la troisième, à la vingtième pierre, *ad tertium, ad vigesimum lapidem*, pour exprimer, à 3, à 20 milles de Rome. Les voies étaient en outre, de distance en distance, ornées de bancs de pierre pour s'y reposer; de pierres à gradins pour aider à monter à cheval; de ponts, de thermes dans les carrefours, qui indiquaient les lieux où conduisaient les diverses routes; de temples, d'hôtelleries, et de toutes sortes d'autres commodités.

De la commodité et de la solidité, résultait la beauté des voies romaines, qui était notablement augmentée par les fontaines, les mausolées, les arcs de triomphe, les jardins, dont elles étaient fréquemment bordées, sur-tout dans les environs de la capitale.

On peut encore voir un morceau de la voie appienne hors de la porte saint Sébastien; et tout abandonné qu'il est à la destruction, on est forcé de l'admirer. Mais qui ne gémira pas en apprenant que, de nos jours, on a bouleversé et dépavé sous Albano et le long des marais pontins, cette même voie appienne, qui durait depuis deux mille ans, et eût duré une éternité, pour en faire un chemin éphémère, qui passera aussi vite que les modes des femmes. C'est dans ces mêmes marais éternels qu'on a détruit des ponts antiques; et quels ponts? En petit nombre, il est vrai, mais d'une grande beauté, et dont des massifs énormes composaient la structure (1).

AQUEDUCS.

Pendant quatre siècles et demi, Rome n'eut point d'autre

(1) Les voies romaines ne méritent pas tout l'enthousiasme que l'auteur montre ici pour elles. Il n'est pas prouvé par les vestiges qui en restent, qu'elles fussent composées comme il le dit de trois parties, et si elle ne l'étaient que de celle du milieu, pavée en quartiers de pierres énormes, rien n'était plus incommode pour les voitures et les animaux. Voyez à ce sujet l'article *Chemins* de l'Encyclopédie Méthodique, ou l'éditeur a traité cette matière avec plus d'étendue.

eau que celle du Tibre et de quelques puits. Le même Appius Claudius fut le premier qui, des champs de Lucullus, à sept ou huit mille de Rome, sur la route de Preneste, y en conduisit une grande quantité, au moyen d'un aqueduc souterrein et tortueux, de plus de onze milles de longueur, qui aboutissait à un aqueduc à arcades de peu de longueur, dont on voit encore les restes à la porte capêne.

Curius Dentatus et Papirius Cursor y ajoutèrent ensuite l'eau du vieil Anio, prise au-dessus de Tivoli. Successivement R. Marzius y amena du lac Celano et de Subiaco, par une conduite de 60 milles, l'eau marzia, dont les aqueducs subsistent encore à la porte majeure.

Toute la campagne de Rome est semée d'aqueducs, quelquefois à deux ordres d'arcades, de la construction la plus durable, qui furent faits pour lui prodiguer à torrens les meilleures eaux, soit pour ses besoins publics et particuliers, soit pour le luxe de ses fêtes et de ses jeux (1).

Dans ce genre d'ouvrage, aucune difficulté n'arrêta les romains; ils les multiplièrent dans tout l'empire, et toujours avec une grandeur surprenante, comme en font foi les châteaux d'eau de l'eau vierge et de l'eau claudia (2).

Tous les ponts de Rome, excepté l'Elien, aujourd'hui pont saint Ange, remontent au temps de la république; mais ils ont été restaurés postérieurement, et refaits tant de fois, qu'on n'y discerne plus rien de leur construction primitive.

---

(1) Pline dit des aqueducs romains : *Nil magis mirandum fuisse in toto orbe terrarum.*

(2) Strabon observe qu'en architecture, les grecs s'occupèrent principalement de la beauté, de la solidité, des ports et du bon choix des emplacemens; que les romains l'agrandirent de ce que les grecs avaient négligé, en donnant leurs soins aux chemins, aux aqueducs, aux égoûts, qui offrent les plus admirables monumens de leur magnanimité, et sont leurs ouvrages les plus importans, les plus répandus, les plus durables, et qui eussent été perpétuels si la barbarie ne les avait pas méprisés et détruits.

Rome papale n'en a construit aucun nouveau ; mais elle a laissé détruire le pont triomphal, dont les ruines se voyent un peu au-dessous du pont saint Ange. Elle a laissé ruiner le pont Sublicius, dont les vestiges se découvrent à Grande-Rive, *ripa grande*, et n'a jamais su rétablir le pont sénatorial, dont les ruines se nomment maintenant *Ponte Rotto*, pont détruit.

TEMPLES.

De la Piété. (saint Nicolas *in carcere*, place Montanara). On prétend que c'est là que le décemvir Claudius avait fait construire ces prisons dans lesquelles un vieillard, condamné à y mourir de faim, fut allaité pendant long-temps par sa fille, ce qui détermina les consuls C. Quintius et M. Attilius à y faire ériger un temple à la piété, en mémoire de ce trait, connu sous le nom de charité romaine.

L'architecte Serlio veut que ce temple fut une nef quadrilongue, bâtie en travertin, entourée d'un péristile de colonnes doriques, sans bases, et ayant à sa façade un portique de six colonnes, avec un fronton.

Maintenant, c'est une église à trois nefs, formées par des colonnes informes, recouvertes de stuc, et défigurées par des chapiteaux de divers ordres, ramassées, qui sait dans combien de lieux ? On n'y voit plus de travertin ; mais il y a sous l'autel une très-belle urne de porphire verd.

De Saturne. (saint Adrien, *a campo vaccino*). Qu'il ait été fondé par Hercule, embelli par les rois et les consuls, changé par Publicola en trésor public, dans ce trésor sacré que César pilla pour asservir la république, c'est ce qui ne nous importe guères. Il n'y reste d'antique que la façade de briques, sur laquelle on apperçoit encore quelques fragmens de son enduit.

De la Fortune virile. (sainte Marie-Egyptienne). Le plan est un rectangle, long de 54 pieds 5 pouces 3 lignes,

large de 28 pieds 8 pouces 2 lignes, avec un soubassement, haut de 10 pieds 5 pouces 2 lignes. On y montait de front par un escalier de plusieurs marches. Il n'en reste que deux. La corniche du soubassement a tant de petits membres qu'ils y font confusion.

La façade avait un portique de quatre colonnes de front et de trois de flanc ; les deux dernières de celles-ci joignaient le mur de la nef, et étoient suivies de demi-colonnes sur les trois autres côtés de l'édifice.

Les colonnes sont ioniques, cannelées, du diamètre de 2 pieds 11 pouces, et de 26 pieds 4 pouces 8 lignes de hauteur, y compris la base attique, haute d'un pied 5 pouces une ligne, et le chapiteau, haut d'un pied 7 lignes (1).

Les entrecolonnemens sont de 6 modules 7 et demi, celui du milieu est de 7 modules 5. (2).

Les chapiteaux des deux colonnes des angles n'ont pas les deux balustres et les deux faces des volutes parallèles, mais réunies à l'angle intérieur. A l'extérieur une des volutes est de biais, de sorte qu'en regardant les chapiteaux de chaque côté, ils se présentent de face. Leur espèce rend cet usage nécessaire, et Palladio l'a pratiqué avec succès.

L'entablement a de hauteur près d'un quart de celle de la colonne. L'architrave est à trois bandes, et l'astragale de la seconde est remarquable. La frise est ornée d'enfans, correspondans au milieu des colonnes ; les guirlandes, candelabres, têtes de bœufs y sont distribués sagement ; la corniche a de hauteur plus de la moitié de celle de l'entablement. Dans

(1) Dans tous les monumens de Rome, la diminution, ou retrait des colonnes, commence d'en bas. Il faut en excepter le colisée, les arcs de Sévère, de Constantin, et le temple de la Sybille à Tivoli, où il commence au tiers de leur hauteur. La différence entre leur diamètre supérieur et inférieur n'a point de loi, quoique Vitruve ait prétendu l'établir. L'antiquité n'a point de colonnes ventrues ; celles-là appartiennent à l'architecture moderne.

(2) Le module est le demi-diamètre de la colonne ; il se divise en trente parties.

le fronton les membres de la corniche sont perpendiculaires. On croit que ce monument est un des premiers où l'on ait employé à Rome l'ordre ionique.

Le mur de la nef est en bossage, tout l'édifice est de pierres recouvertes de stuc, à l'exception des bases des colonnes et du soubassement enterré. Tout cela est aujourd'hui dénaturé par sa métamorphose en église. Le portique et la nef ne font plus qu'une même chose, les entrecolonnemens du portique ayant été murés.

De la Fortune féminine. (hors de la porte latine). C'est un petit édifice quadrangulaire, tout entier de briques, et même les colonnes qui lui sont adossées. Leur chapiteau est rond, et orné entre l'abaque et le gorgerin d'une sorte de dentelure serpentante.

Si celui-ci n'est pas, en effet, le temple à la fortune féminine, érigé dans le lieu où Coriolan, indigné contre Rome, se radoucit aux prières de sa femme et de sa mère, il n'y a pas grand mal. Il se pourrait qu'il ne le fût pas, si la rencontre et l'entrevue de Coriolan avec ces femmes eût lieu à 4 milles hors de la ville. Dans ce cas en voici un autre tout près sur la route d'Albano, précisément à 4 milles des murs de Rome. Ce dernier est aussi de briques, de forme quarrée, a d'assez belles parties et des fenêtres : on le croit restauré ou reconstruit par Faustine, femme de Marc Aurèle, parce qu'on lit sur quelques-unes de ses médailles : *Fortunæ muliebri*.

Du Dieu de la retraite, ou ridicule. (hors de la porte saint Sébastien). Se retirant, s'en retournant de *Redeundo*, de la retraite d'Annibal, qui se fatigua à gagner tant de batailles sans savoir triompher de Rome, ou ridicule, par une sorte de pasquinade faite contre lui par les romains, qui se crurent le privilège exclusif des triomphes. Il est vrai qu'Annibal n'établit jamais de ce côté son camp sous Rome, mais bien de celui de la porte Capène (aujourd'hui la porte Pie),

d'où l'on pourrait....... Mais laissons ces discussions aux antiquaires.

Cet édifice entièrement de briques, qu'il soit ou ne soit pas un temple, qu'il ait ou n'ait pas été dédié au dieu de la retraite, ou du ridicule, est remarquable par les colonnes octogones enchâssées dans un de ses côtés : les deux autres n'ont que des pilastres, et le quatrième rien du tout. On y voit de petites fenêtres, ornées d'une manière commune et pesante. Il devait avoir un soubassement.

De la Concorde. (au capitole vers Campo-Vaccino). C'est encore un problème pour les antiquaires, de savoir si ce temple fût bâti par Camille, ou postérieurement en expiation du meurtre des Gracques, et s'il servait aux assemblées du sénat. Ce qui est moins douteux, c'est qu'un incendie le consuma, comme en fait foi l'inscription de l'architrave (1). Le temps l'a depuis si maltraité qu'il n'en est resté que la façade du portique, ayant six colonnes de granit de front et une sur chaque flanc.

Les bases, les chapiteaux, l'entablement sont de marbre blanc, comme il convient qu'ils soient toujours ; des lames de plomb sont interposées entre les chapiteaux, les bases et les surfaces des extrémités des fûts des colonnes qui leur correspondent ; sur son flanc méridional il reste les vestiges d'une substruction de grandes pierres de taille.

Le diamètre des colonnes est de 4 pieds 2 pouces 3 lignes ; leur hauteur de 39 pieds 11 pouces 11 lignes, compris la base et le chapiteau ; leur grosseur n'est pas uniforme, celle de l'angle gauche est moins grosse que les autres, et celle qui la suit est la plus grosse de toutes ; les entrecolonnemens sont de même inégaux, celui du milieu est plus grand que les autres d'environ un tiers de module ; ceux-ci sont d'environ trois modules et demi, l'un plus, l'autre moins, et ne vous en émerveillez pas.

---

(1) S. P. Q. R. *Incendio consumptum restituit.*

Les bases ont deux scoties et point de plinthes, hormis celles des angles.

Le chapiteau est un mélange de dorique et d'ionique, et les volutes y sont séparées et sans balustres.

L'architrave et la frise forment une seule pièce, et présentent sur le devant un plan uni pour l'inscription ; le côté gauche est pareillement uni, mais le droit est profilé.

La corniche est un autre grand massif posé à sec, et ses bases n'ont point été polies.

Dans la longueur de la façade aucun modillon ne répond au milieu des colonnes, et il ne faut point encore s'étonner de cela.

L'architrave est à trois faces, avec baguettes, tant en dehors qu'en dedans ; elle est perpendiculaire au bas des colonnes, mais elle surplombe sur le vif de leur sommet à cause de leur retraite. La frise est plus qu'ornée.

Le dessous de la corniche a de belles rosaces (1), sous les modillons régne un astragale avec deux filets en creux.

Au-dessus de la corniche sont des arcs correspondans aux entrecolonnemens, afin d'alléger le poids du fronton, qui est resté de brique, avec les seuls retours de sa corniche.

TOMBEAUX.

De C. Publicius, pour la famille des Corvinus. (aujourd'hui Macel de' Corvi). Il consiste en quatre pilastres doriques, avec bases de la hauteur d'un septième du diamètre et une frise unie. Le mur est en glacis, et toute la fabrique est de travertin (2). On voit qu'elle a souffert du feu ; la fenêtre est moderne (3).

---

(1) Les rosaces sont de bons ornemens pour les lambris, quand ils peuvent y être vus distinctement et avec facilité ; mais où il faut fatiguer pour les regarder, on pourrait franchement les omettre.

(2) Pierre calcaire, très-dure, d'un grain très-fin, peu inférieure au marbre.

(3) Ce dût être un grand homme de bien, que ce Publicius, pour avoir

Des Scipions. (près la porte Capène, — saint Sébastien.) Tous les antiquaires s'accordaient à regarder comme le mausolée des Scipions une anticaille ronde à son sommet, et quarrée dans sa base, située hors de la susdite porte, vis-à-vis la chapelle *domine quo vadis*. Mais en 1780, le hasard fit découvrir, non loin de cette même porte, mais en dedans des murs, une fabrique souterreine, contenant les véritables tombeaux des Scipions.

La construction est presque toute en pierre de piperno. (1). Il reste quelques vestiges de colonnes cannelées et de base attique. Sur une urne, aussi de piperno, est une frise dorique à trigliphes cannelés et gouttes coniques, avec metopes quarrées, ornées de rosaces; la corniche a même des denticules (les abus sont de tous les temps). Le couvercle est à écailles, avec des volutes en forme de coussin.

Tout étranger s'empressera, sans doute, de courir admirer ce vénérable monument de la famille Cornelia, l'une des plus illustres de l'ancienne Rome, l'une des plus fécondes en héros, et immortalisée par deux des premiers hommes de guerre du monde. Qu'il coure, qu'il y vole, il n'y verra plus rien. L'adulation a déjà tout enlevé de ce lieu, et jusqu'aux inscriptions, pour les éparpiller à quatre milles plus loin, dans le cahos du musée Pio Clémentin. Messieurs les romains, pardonnez une petite question : le temps présent a-t-il plus de barbares que le temps passé ?

---

mérité du sénat et du peuple romain, l'honneur d'être enterré dans Rome, ainsi que l'apprend l'inscription.

C. Publicio L. F. Bibulo æd. Pl. honoris virtutis que caussa senatus consulto populi que jussu locus monumento quo ipse porterique ejus inferrentur publice datus est.

(1) Espèce de grès, si ce n'est pas plutôt une lave volcanique.

FABRIQUES

DU TEMPS DES EMPEREURS.

« J'AI trouvé Rome de briques, et la laisserai de marbre, disait Auguste ». Ce fut lui qui, en effet, introduisit dans les édifices un luxe inconnu aux beaux temps de la république; luxe qui éclata depuis avec tant d'ostentation au milieu des horreurs de la servitude générale des romains.

Chacun des empereurs, suivant son caractère, se piqua d'élever des monumens somptueux. Les principaux citoyens suivirent leur exemple, et Rome et l'empire se couvrirent des plus magnifiques édifices publics et particuliers. Les empreintes républicaines n'étaient pas encore entièrement effacées, car le moral a aussi sa force d'inertie.

Il faut bien croire cependant que la plupart des monumens de Rome sont postérieurs à cet incendie arrivé sous Néron, pendant lequel la ville brûla durant six jours et six nuits, avec une telle furie, que de ses quatorze quartiers, quatre seuls purent être préservés.

ARC DE JANUS. (au Foro Boario, près saint Georges *in velabro*). On prétend que chacun des quatorze quartiers de Rome avait un de ces Janus à quatre faces, pour servir de bourse ou de loge aux marchands.

Celui-ci est un grand massif de quatre piliers quarrés, qui soutiennent quatre arcs. Sur chaque face extérieure de chaque pilier, sont deux rangs de niches, à trois niches par chaque rang; en sorte que chaque façade en a douze, et le tout 48. Il paraît qu'elles étaient ornées de petites colonnes en bas-relief, et que seize seulement furent destinées à des statues, que le peu de profondeur des autres ne pouvait admettre,

et qu'on ne pouvait augmenter, vu la contiguité de celle voisine des angles. Tout l'ouvrage est de travertin.

Bains de Paul Emile. (à Magnanapoli). Reste d'antiquité dont on ne sait ni le temps, ni l'usage, malgré son nom trivial. Il consiste dans un portique curviligne, soutenu par des piedroits, à chacun desquels est appliqué un pilastre dorique, non dans son milieu, mais un peu de côté.

Les arcs sont surmontés de frontons alternativement aigus et courbes L'édifice est simple, les corniches, les chapiteaux, les bases sont de pierres, tout le reste de briques. Il est fort enterré, et paraît le portique intérieur du dernier étage d'un théâtre, dont les gradins seraient dans la partie qui se trouve aujourd'hui sous terre. Peut-être était-il aussi une des dépendances du forum de Trajan ?

Temple de Jupiter tonnant. (au capitole). On le dit bâti par Auguste, en accomplissement d'un vœu fait par lui, dans la guerre des cantabres, pour avoir été préservé d'un coup de tonnerre qui tua malheureusement le muletier, conducteur de la litière dans laquelle voyageoit sa sacrée majesté césarienne.

Il n'en reste que trois colonnes corinthiennes, de marbre blanc avec leur entablement, enterrées presque jusqu'aux chapiteaux; leur diamètre est de 4 pieds 3 pouces 9 lignes; leur fût est cannelé, mais la profondeur des cannelures n'est pas la même dans toutes les colonnes; elle est plus grande dans celle de l'angle, et celles des colonnes du flanc diffèrent aussi entr'elles; l'entrecolonnement de la façade est de même plus grand que celui des côtés.

Cet édifice est très-orné, tous les membres de la corniche et jusqu'à l'abaque sont richement travaillés; les volutes des angles montent sur l'abaque.

L'architrave et la frise de la façade sont lisses, pour recevoir le marbre entouré d'une bordure qui contenait l'inscription,

dont la partie inférieure subsiste et laisse lire en grandes lettres... ESTITUER....

L'architrave est à trois bandes, distinguées par beaucoup de moulures, son sofitte est de la sculpture la plus recherchée.

Sur la frise sont sculptés et répandus avec goût des têtes de bœufs et des instrumens de sacrifices ; aucun de ces ornemens, ni aucuns des modillons de la corniche ne correspond à l'axe des colonnes. La petite cimaise de la corniche fait conjecturer qu'il y avait un fronton.

Trop de sculpture, et trop délicate pour ce siècle d'or, pour lequel nous avons tant de vénération, et qui en inspirait si peu à Vitruve, qui en était pourtant contemporain.

Palladio, sur cette ruine, a dessiné un temple complet et de la plus grande somptuosité.

Temple de Jupiter Stator, ou de Vulcain. (au pied du mont Palatin, dans le forum, près la tribune aux harangues, à Campo-Vaccino). S'il a été bâti par Romulus, précisément dans l'endroit où ses fuyards s'arrêtèrent pour faire de nouveau face aux sabins ; il aura sans doute été refait, et qui sait combien de fois ; tel qu'il paraît aujourd'hui, il semble un ouvrage du temps d'Auguste. Il n'en reste que trois colonnes corinthiennes, cannelées, isolées, toutes du même diamètre de 4 pieds 5 pouces 9 lignes ; les deux entre-colonnemens sont inégaux ; dessus, vers le milieu, est un morceau d'entablement ; tout est de marbre blanc, sans mortier entre les joints ; les fûts sont de plusieurs morceaux. On ne peut concevoir comment quelques-uns d'eux sont sortis de leur position malgré la charge et le poids énorme de l'entablement. Chaque fût a deux astragales, l'un en haut, l'autre en bas ; dans l'un d'eux l'astragale fait partie de la base ; celle-ci est une plinthe avec deux scoties, entre lesquelles sont diverses moulures.

L'architrave va d'une colonne à l'autre avec une jointure au milieu : d'une part elle a trois bandes, dont celle

du milieu est ornée de feuillages et de fleurons ; de l'autre elle est moins haute et sans ornemens. Dans la frise est un coussinet sur les colonnes avec un coin au milieu.

Dans la corniche un modillon répond à l'axe de la colonne, et tous les autres ornemens se correspondent entr'eux. Le larmier est strié. La grande cimaise a des muffles de lion et des roses, au milieu desquelles est une face humaine entourée de rayons. Toute la sculpture est traitée avec délicatesse.

Palladio voit dans cette ruine un temple grandiose ; d'autres n'y voyent point de temple, mais un portique ; d'autres enfin, n'y voyent ni temple, ni portique, mais les comices. Si les antiquaires sont si peu d'accord à son égard, les architectes du moins le sont tous pour estimer cet ordre corinthien comme le plus beau qui se soit jamais vu. Pourquoi ne l'imitent-ils donc pas ? Imiter n'est pas copier. Et pourquoi s'en fait-il de nos jours de si laids ?

Temple de Mars vengeur. (au foro Transitorio - Arco de Pantani). Celui-ci passe encore pour un vœu d'Auguste, dans la guerre contre Brutus et Cassius.

Il n'en subsiste que trois colonnes corinthiennes, en grande partie enterrées, un pilastre et un demi-pilastre, le tout de marbre blanc. Ce sont les restes d'un côté du portique. On voit encore un bout de mur du temple, et une autre plus grande muraille du forum, dont cet édifice faisait partie, et l'on y découvre çà et là des bossages de marbre dont elle était peut-être incrustée.

Les colonnes sont cannelées, et du diamètre de 5 pieds 5 pouces ; les pilastres n'ont point de cannelures, mais un retrait un peu moindre que celui des colonnes ; les entre-colonnemens ne sont plus de trois modules, et sont tous inégaux entr'eux ; les feuillages du chapiteau ont peu de saillie, ce qui fait sortir davantage la projection de l'abaque ; le chapiteau du pilastre n'est pas plane, mais convexe.

L'architrave a trois bandes, distinguées par de jolies mou-

lures ; ces bandes saillent à mesure qu'elles s'élèvent (1) ; la frise est belle et lisse ; la corniche est disparue.

Le soffite de l'architrave et les compartimens du portique sont à admirer ; la largeur du soffite excède le diamètre supérieur des colonnes. Mais quel mal en résulte-t-il ?

Qui veut voir en songe la beauté de ce temple, le voie dans Palladio. Qui veut ensuite s'ébahir, rester confondu, peut observer ce qu'y ont ajouté les architectes du moyen âge et ceux de notre merveilleux siècle ?

Cette colonne corinthienne, cannelée, demeurée solitaire et seule dans le forum (Campo-Vaccino, marché aux vaches), est supposée appartenir aussi à un temple de Mars vengeur. On suppose qu'il était de forme ronde ; on suppose qu'Auguste l'avait fait bâtir. Cette science des antiquaires s'enveloppe dans de grandes suppositions.

Portiques d'Octavie et de Livie. (in Pescaria, au marché au poisson). Que ce soit là un ouvrage d'Auguste, en l'honneur de sa sœur, ou un fragment du cirque flaminien, il souffrit certainement un incendie, et fut restauré, comme l'inscription l'apprend, par Septime Sevère.

Il ressemble à un vestibule quadrangulaire, long d'environ 100 pieds sur 70 de large ; il a sur chaque face quatre colonnes corinthiennes et deux pilastres, avec entablement et fronton devant et derrière, et deux entrées entre les deux colonnes qui sont aux deux côtés qui conduisent aux portiques, dans l'un desquels, à gauche, sont restées trois colonnes. Toute l'architecture est en marbre blanc et la maçonnerie en brique.

Les colonnes sont d'une seule pièce, cannelées, et du diamètre de 3 pieds 4 pouces 6 lignes. Les pilastres sont sans cannelures ni retrait aux faces d'avant et de derrière, mais elles ont du retrait sur le côté des entrecolonnemens.

---

(1) Ces saillies et les retraites varient extrêmement dans les édifices antiques : mais ce sont là des minuties très-indifférentes.

Les entrecolonnemens sont de trois modules et demi, ceux vers les pilastres ont quelque peu de chose de moins. La base se suppose attique, et est enterrée. Les chapiteaux, au lieu de fleuron, ont un aigle tenant un foudre dans ses serres.

L'architrave est de trois bandes en retraite ; son soffite est uni ; au milieu de la façade est l'inscription dont le champ occupe l'architrave et la frise.

Celle-ci est unie ainsi que tous les membres de la corniche, qui ont plus de saillie en dessus qu'en dessous. La cimaise du fronton est plus haute que celle de la corniche droite, mais n'a point de saillie.

L'arc du flanc a une plate-bande, incrustée de marbre blanc et au-dessus une ouverture ronde murée, qui peut-être fût autrefois fenêtre. L'imposte des arcs saille fortement en bas, peut-être y avait-il jadis au-dessous un pilastre incrusté de marbre.

Cet édifice est découvert, et les murailles n'offrent aucun signe qu'il ait pu avoir un toît.

Quoique sans ornement, combien il est magnifique ce monument !

Les portiques de Philippe et de Gn. Octavius, non loin de celui-ci et près de *S. Maria in Cacaberis*, n'ont plus rien de remarquable.

Théatre de Marcellus. (place Montanara). De toute cette superbe fabrique ordonnée par Auguste, en mémoire de Marcellus, fils de sa soeur Octavie, il ne reste qu'un morceau de sa partie demi-circulaire, et encore est-il très-maltraité. Toute cette grande ruine est ou détruite, ou ensevelie dans le palais Savelli, aujourd'hui Orsini.

Le diamètre de l'orchestre est de 180 pieds 4 pouces : la grosseur des murs, y compris les corridors, de 98 pieds 10 pouces. L'extérieur est à deux ordres, dorique et ionique ; le dorique est enterré jusqu'à la moitié des colonnes, les-

quelles (comme on peut l'observer dans une cav) , posent sur un socle continu, sans base et sans bourlet. Le diamètre est de 3 pieds, leur hauteur, de 23 pieds 7 pouces l'entablement a 5 pieds 7 pouces 8 lignes; les piedroits ont larges de 6 pieds 4 pouces 6 lignes; les arcs hauts de 20 pied 11 pouces, et larges de 8 pieds 9 pouces.

L'architrave est belle, et nue sans plate-band; la frise a des trigliphes profondément cannelés, et leurs guttes sont coniques. Les métopes sont unies, mais non parfaitement quarrées, et plus larges que hautes. Il ne reste de la corniche que les denticules qui n'auraient jamais dû y être, et quatre cornes au soffite du larmier.

Voilà le seul dorique complet en trigliphe et métopes qui nous soit resté de toute l'antiquité romaine. Vignole en a changé la forme et les rapports, en le faisant non comme il est, mais comme il l'aurait fait lui-même. Serlio trouve l'entablement exagéré, parce qu'il ne s'accorde pas avec les préceptes de Vitruve; car Vitruve est, dit Serio, un guide et une règle infaillible; c'est pourquoi sans balancer, il déclare hérétiques puants quiconque ne se soumettra pas docilement aux loix vitruviennes; il en donne une raison sans replique, et la voici : c'est que Vitruve a toujours passé pour le meilleur auteur qui ait écrit sur l'architecture, et a toujours fait autorité; et vive Serlio, s'écrieront les aveugles et les esclaves; mais celui qui veut raisonner, raisonnera avec Vitruve même, qui n'a jamais prétendu être un despote, ni donner des préceptes exclusifs; car il n'a cessé de recommander d'avoir égard aux sites, aux adjacences, aux genres, et à tant d'autres circonstances des édifices, afin d'y adapter les parties et les ornemens convenables.

Le second ordre est ionique; il a de hauteur, 31 pieds 7 pouces 6 lignes; le piedestal, 3 pieds 8 pouces 5 lignes; les colonnes du diamètre, de 2 pieds 9 pouces 3 lignes sont hautes de 21 pieds 11 pouces; l'entablement l'est de 6 pieds 3 lignes; les piedroits larges de 6 pieds 1 pouce; les arcs,

de 9 p‖s 1 pouce 3 lignes, et hauts de 19 pieds 3 pouces ; le pied‖tal est sans base, et plus large que haut.

L'ax des colonnes est presque d'un pied en arrière de celui ‖s colonnes doriques inférieures, parce que le mur du se‖d plan est considérablement en retraite ; expédient utile ‖r opposer une plus grande résistance à la poussée des v‖es. Ces colonnes saillent de plus de moitié de leur diam‖. Leur base est attique avec plinthe.

Les‖lutes du chapiteau semblent ovales, et sont réellement ‖ndes, parce que le commencement de leur enroulement est a‖ement resserré que celui des autres, qui paraissent parfa‖ment rondes.

L'a‖itrave est à trois bandes, plus saillantes en dessus qu'en‖ssous, et n'a aucune sculpture : la frise est également nue. ‖ corniche paraît être plus haute qu'elle ne devrait l'être ‖lle n'en aura que mieux fait son office, de bien couronne‖édifice. Tous ses membres sont ruinés.

Ce ‖éâtre ne pouvait contenir que 25,000 spectateurs. Baga‖te ! petit théâtre ! Celui de Pompée pouvait en recevoir 8‖00. Et nos théâtres, que sont-ils donc ?

PA‖THÉON. (la rotonda). L'unique temple antique deme‖ entier. Il est de la plus belle forme, et rond en deda‖t en dehors. Il n'est pas totalement isolé, parce que des r‖es de murailles, qu'on croit des thermes d'Agrippa, y sont‖tachées par derrière ; mais toute sa partie supérieure l'est ‖ièrement (1).

Le ‖rps de l'édifice est de briques, et repose sur un souba‖ment dont il n'y a de découverts que deux gradins ‖ marbre blanc. Son extérieur a trois grandes divi-

---

(1) ‖ si grand édifice a-t-il pu jamais être une étuve des thermes d'Agrip‖ auxquels il était attenant ? Pourquoi non ? Les églises de saint Bernard, et celle‖ la chartreuse n'étaient-elles pas autrefois les étuves des thermes de Diocléti‖

sions, marquées par leurs corniches de pierre qui rgnent à l'entour.

Palladio, dans ses dessins, a fait cet extérieur enossage, et donné des pilastres corinthiens à la deuxième et tisième division, sans nous apprendre s'il l'avait vu ainsi ou s'il conjecturait seulement que c'est ainsi qu'il avait dû ce.

Ces divisions, à mesure qu'elles s'élèvent, diminnt graduellement de hauteur. La première est d'enviro 39; la seconde, de 29; et la troisième, de 27 pieds. Viennsuite la coupole, couverte de plomb, qui a pour contrefts une suite de hauts gradins en retraite, de la hauteur tale de 23 pieds, et laisse à son sommet un grand vide circire de 37 pieds, terminé par un bourlet en champignon :'est la seule ouverture qui éclaire l'intérieur. La hauteur tale de l'édifice est de 148 pieds.

A la façade est un avant-corps de marbre blanc, àlastres corinthiens, cannelés, sans retraite, terminé par grand fronton, en partie couvert par le portique, le mstueux portique, bâti par M. Agrippa, gendre d'Auguste omme nous l'apprend la belle inscription qui se lit sur la se (1).

Cet avant-corps paraît une addition faite aprèsoup au corps de la rotonde, car sa corniche ne rencontraucune des siennes, et se lie si peu avec les flancs de l'édif, que la lumière passe entr'eux en divers endroits. Le rtique

---

(1) M. Agrippa, *L. F. Coss. tertium fecit*. Les autres inscripts qui se lisent sur l'architrave, annoncent que cet édifice endommagé par foudre, fut restauré par Septime Sevère et Marc-Aurèle.

N. B. Ces inscriptions ne parlent point de cet accident, maisulement de la dégradation causée par le temps. Que croire ? Un tel édificevait pas pu être ruiné de vétusté depuis Agrippa jusqu'à Marc-Aurèle. Vc les inscriptions qui ne disent pas toujours la vérité.

Imp. Cæs. L. Sept. Severus, Pius Pertinax arabicus adiabenicus arthicus P. M. Trib. Pot. XI. Coss. III. P. P. procos, et. Imp. Cæs. Aurelius, Antonius Pius Felix, Avg. Trib. Pot. V. Coss. procos. Panthevetusatte corruptum omni cultu restituerunt.

est une autre addition, postérieure à l'avant-corps, comme le témoigne assez le fronton de celui-ci, resté découvert (1).

Le portique a huit colonnes corinthiennes de front, et trois sur chaque flanc, avec un pilastre sur le mur. Aucune colonne ne correspond aux deux du milieu; mais chacune des autres en a deux à sa suite. Ainsi, composé de seize colonnes isolées, le portique est divisé en trois grandes parties; celle du milieu correspond à l'entrée du temple; et chacune des deux autres à deux grandes niches en briques, recouvertes de stuc, dans l'une desquelles était l'urne de porphyre qui renfermait les cendres d'Agrippa, et qui orne aujourd'hui le tombeau du pape Clément XII, dans la chapelle des Corsini, à saint Jean-de-Latran.

Ces colonnes sont toutes de granit, d'une seule pièce, et du diamètre de 4 pieds 8 pouces 6 lignes; leur fût a de hauteur 38 pieds 10 pouces. Les chapiteaux et les bases sont de marbre blanc. La hauteur totale est de 45 pieds. Les entrecolonnemens sont un peu plus grands que le diamètre.

L'entablement est surmonté d'un fronton des mieux proportionnés; les trous qu'on voit dans son timpan, indiquent les ornemens de bronze qui le décoraient. Les lettres des inscriptions de la frise et de l'architrave étaient pareillement de bronze; ce sont les barbares qui les ont arrachées: mais toute la charpente du toit du portique, qui était aussi de bronze, n'a pas été enlevée par les barbares, mais par les Barberins, par le pape Barberini Urbain VIII, qui en fit faire des canons et la tribune de saint Pierre. Il faut convenir cependant qu'en échange il l'orna de ces deux si plaisans petits clochers; car le panthéon était déjà métamorphosé en église dès le temps de Boniface IV (2).

(1) N'en pourrait et n'en devrait-on pas même peut être conclure que l'édifice du panthéon est antérieur à Agrippa, et qu'on ne doit à celui-ci que le beau portique dont il couvrit son avant-corps?

(2) Aux deux côtés de la porte, sont deux inscriptions destinées à perpétuer le souvenir de si mémorables entreprises.

Ce portique fut restauré par Alexandre VII ; et à son flanc gauche, où manquaient quelques colonnes, on en substitua de semblables, déterrées ailleurs, et ce sont celles auxquelles on voit des chapiteaux modernes qui portent les armes des Chigi (1).

La porte, l'unique porte du temple, a les mêmes dimensions que les niches, et a de hauteur 36 pieds 1 pouce 6 lignes, et de largeur, 18 pieds 4 pouces 4 lignes. Ses deux chambranles, de marbre blanc, semblent trop composés. Sa frise est unie sur le devant, mais bombée sur ses côtés. Sa corniche correspond en hauteur à celle de la première division extérieure du corps de l'édifice. Mais pourquoi encore une corniche en dedans ? Aussi y fait-elle mal. La porte est de bronze, appliqué sur bois. Le seuil, les pilastres, les chapiteaux, les bases, sont également de bronze.

L'intérieur du temple est une aire circulaire, du diamètre de 133 pieds. C'est aussi la mesure de sa hauteur. Il y a deux grands arcs, l'un à l'entrée, l'autre en face ; sous celui-ci est la chapelle principale, enfoncée en demi-cercle dans l'épaisseur du mur ; six autres chapelles, pareillement enfoncées, règnent au pourtour, trois d'un côté, trois de l'autre ; celles du milieu de chaque côté sont semi-circulaires, et les autres rectangulaires.

Chacune de ces chapelles a sur le mur ses pilastres corinthiens, cannelés, mais sans retraite ; et en saillie, deux colonnes cannelées, de marbre jaune antique, d'un seul morceau, du diamètre de 3 pieds 5 pouces, et de la hauteur de 32 pieds 5 pouces 5 lignes, avec chapiteau de marbre blanc, et entablement, haut de 7 pieds 8 pouces 7 lignes. L'entre-

---

(1) C'est ce qu'assure Octave Falconieri, dans sa dissertation dédiée à Alexandre VII, sur la pyramide de Caïus Sextius. Desgodets parle de cette restauration d'une manière assez peu claire, et croit que l'architecte ignorant plaça dans l'angle la colonne la moins grosse.

colonnement est de deux diamètres. Les faces des plinthes tendent vers le centre de l'aire.

Les deux colonnes de la principale chapelle, en face de la porte, sont en saillie sur la circonférence de l'aire, et forment dissonnance. Quoique les ornemens de cette partie soient aussi bien travaillés que tout le reste, elle paraît cependant un ouvrage postérieur, d'autant que les colonnes n'y ont pas la même cannelure, et que les autres membres de l'entablement ne s'accordent pas avec ceux du reste.

Entre les susdites chapelles, il y a des tabernacles, ou autels, adossés aux murs, et en saillie sur eux, avec deux petites colonnes corinthiennes, du diamètre d'un pied 4 pouces 6 lignes, plantées sur des piedestaux trop élevés. Ces autels sont au nombre de huit, dont quatre avec colonnes cannelées, de jaune antique, deux avec colonnes unies, de porphyre, et deux autres avec colonnes de granit poli. Elles ont toutes en arrière d'elles des pilastres qui leur correspondent, et chaque autel a son fronton, l'un circulaire, l'autre triangulaire.

Derrière chacun de ces autels se trouve, dans l'épaisseur du mur, un vide semi-circulaire, qui forme une espèce de chambre. Ce vide se répète à chacun des trois étages; ceux du rez-de-chaussée ont des portes en dehors; ceux du milieu, des escaliers intérieurs; et ceux du troisième, des portes sur la seconde corniche extérieure. Que ces vides soient utiles contre les tremblemens de terre, on peut le croire; mais ils le sont bien certainement pour dessécher plus promptement des fabriques d'une telle masse, et encore plus pour alléger le poids des murs, sans aucun préjudice de leur solidité.

L'intérieur du temple a trois grandes divisions dans la surface de son pourtour. La première, revêtue de marbre, a de hauteur 40 pieds 2 pouces, et est moins élevée que le portique; elle correspond à la première division extérieure. La seconde, haute d'environ 27 pieds, qui répond à la seconde

division extérieure, est une espèce d'attique (1), dans lequel sont ouvertes quatorze fenêtres, toutes garnies de frontons. Elles ne donnent point de lumière au temple, mais transmettent dans les chapelles enfoncées dans ses murs celle qu'elles reçoivent de l'unique ouverture du sommet. La troisième division est la voûte en plein cintre, haute d'environ 66 pieds; et là où commence le premier contrefort, correspond la troisième division extérieure.

Cette voûte a 28 bandes, traversées circulairement par quatre autres, ce qui la divise en cinq rangs de caissons enfoncés à ressauts. Peut-être étaient-ils ornés de rosaces de bronze doré, comme l'est encore le contour de l'ouverture supérieure.

Le pavé du dedans du temple, comme celui du portique, est formé de grands compartimens ronds et quarrés de divers marbres, employés avec intelligence et simplicité.

Dans le Panthéon, comme dans la plupart des édifices antiques de Rome, les colonnes sont de différens diamètres, et les entre-colonnemens inégaux (2); les modillons, les arcs, les denticules, ne répondent pas au milieu des colonnes;

---

(1) Jusqu'à la moitié de ce siècle, cet attique orné de porphyre, de serpentin, de marbre jaune et blanc, avait été respecté. On y voyait figurés des pilastres corinthiens distingués par les couleurs différentes des marbres et sans saillies; mais leurs bases et leurs chapitaux avaient du relief: il est vrai que ces petits pilastres étaient peu proportionnés à l'entablement; que quelquesuns portaient à faux; que d'autres étaient taillés par les grands arcs. Ce ne sont donc pas des architectes barbares, des architectes de deux jours qui ont enlevé tous ces marbres, et défiguré ce mur par les misérables peintures dont ils l'ont barbouillé: un peu de patience. Voyez ce qui en est resulté, entrez dans le temple, regardez à terre jusqu'à ce que vous soyez arrivé auprès de quelque colonne, alors levez les yeux, et regardez en-haut: combien vous paraissent petites ces colonnes du rez-de-chaussée! Cependant, elles sont très-grandes, et voilà ce qui arrive de vouloir corriger l'antique, en faisant disparaître ces pilastres de l'attique; il est devenu une continuation apparente de la voûte, et a rapetissé ces colonnes, d'ailleurs si majestueuses et si savamment employées.

(2) Dans presque tous les édifices antiques, les entre-colonnemens sont

celles-ci sont cannelées et ont du retrait, et les pilastres non.

Une des colonnes de l'angle du portique est moins grosse. Au sommet du fronton, on voit un modillon double; l'un des côtés en a 24, et l'autre 22. Le pauvre homme que celui qui les a comptés ! et que dire de celui qui fronce le sourcil à de pareilles niaiseries ?

Si ces défauts, et d'autres semblables, ne se découvrent pas, malgré qu'on regarde et qu'on observe; si, pour les trouver, il faut manier le compas, le pied, les échelles, les niveaux, ils cessent d'être des défauts. Les édifices ne sont pas faits pour être mesurés, mais pour enchanter la vue. Quand l'œil n'y découvre point d'irrégularités, quoiqu'à force de recherches on parvînt à y trouver quelque minutie défectueuse, et qu'on ne sent pas pour cela diminuer la beauté de l'ensemble et des parties, qu'on continue à en demeurer satisfait, l'ouvrage doit conserver l'estime due à la perfection.

Les anciens s'appliquèrent sur-tout aux grands effets, au coup-d'œil grandiose, à la constante impression du beau; ils s'occupèrent du grand, et firent de grandes choses; ils ne connurent ni l'affectation, ni la pédanterie. Les modernes (et encore bien peu d'entr'eux) sont scrupuleux dans les minuties, sophistiques dans le compassé et dans le petit, et ne font que du mesquin sans beautés.

Le cœur s'épanouit à la seule vue de ce portique, quoique noirci par les siècles, rongé dans ses ornemens par le temps, et dépouillé, dans sa partie supérieure, des on antique somptuosité; c'est la simplicité même. Quelques colonnes et un fronton forment toute cette imposante masse. La vue jouit avec délices de la justesse de ses rapports, de la commodité du promenoir auquel il était destiné. Majestueux portique,

---

inégaux, mais si imperceptiblement, qu'ils paraissent parfaitement les mêmes; au contraire, les entre-colonnemens des modernes offrent les irrégula[illegible] les plus choquantes.

qui le serait encore davantage si ces colonnes étaient sans plinthes, et que leurs bases fussent plus simples. Force, richesse, intelligence, grandiosité, tout y est réuni.

Portiques du Vatican, de Latran, portiques libériens, sestoriens, portiques des basiliques; et vous, tous autres portiques de Rome, pourquoi, malgré tant d'efforts, de richesse et de travail, n'êtes-vous ni si grandioses, ni si beaux? C'est que l'effort n'est pas la force, que la profusion n'est pas richesse, lorsque ce n'est pas l'intelligence qui dirige et qui seule sait faire ressortir la facilité. En architecture, ne craignons pas de le répéter, tout doit naître du nécessaire, naturellement et sans effort.

Ici, les colonnes, bien que réellement gigantesques, paraissent d'une juste grandeur, tandis que les énormes colonnes du Vatican paraissent toujours énormément colossales. Au Panthéon, elles sont ce que doivent toujours être les colonnes; elles y font un véritable service. Essayez d'en ôter une, aussitôt tout tombera en ruines. Otez toutes celles de presque tous les édifices modernes, vous n'enleverez que des superfluités; la fabrique n'en souffrira pas, et ne perdra tout au plus que quelqu'ornement hors d'œuvre. Je ne parle cependant que des colonnes isolées, car celles adossées, fichées ou ensevelies dans les murs, celles logées en niches, et les pilastres, sont comme les dieux d'Epicure. L'architecture romaine a près de dix mille colonnes ainsi employées: quel abus de la richesse!

Si, au lieu d'être enterré comme il l'est aujourd'hui; si, au lieu de descendre à ce portique, il était élevé et isolé comme il l'était autrefois; si on y montait par plusieurs marches, quel plus grand effet ne ferait-il pas encore? A la majesté il réunirait l'élégance.

Mais ce portique n'est que l'accessoire d'un temple rond; il lui a été ajouté et ne s'y lie pas bien. Cet accessoire quadrangulaire, appliqué à un corps rond, fait-il bien? Ce n'est pas ici le cas de la variété agréable; il semble qu'il inter-

rompt, qu'il coupe, ou qu'il fait desirer sa continuation autour de l'édifice; et l'unité demanderait encore que le portique fût circulaire.

L'aire de l'intérieur du temple ne serait-elle pas mieux sans toutes ces chapelles et ces tabernacles où de petites colonnes portent d'inutiles frontons ?

Il reste seulement à savoir ce qui a le plus gâté ce beau monument, ou du temps, ou d'une soldatesque barbare, ou des architectes romains, j'etends les modernes ?

Les vraies, les grandes beautés du Panthéon sont, 1°. son plan et sa forme simple et variée : quelle élégance et quelle majesté ! 2°. son caractère constant et toujours corinthien; 3°. point d'inutilités, point de coupures, de ressauts, d'interruption dans ses corniches, qui courent merveilleusement dans son pourtour; 4°. l'emploi convenable et noble des colonnes; 5°. les ornemens grandioses sans superfluité, et bien distincts; 6°. l'intelligence dans la construction, dans ses vides intérieurs, ses petites portes, ses petits escaliers, ses contreforts, ses arcs de décharge dans la maçonnerie; 7°. la grande masse de lumière que donne l'unique ouverture de son sommet, et qui y produit un effet merveilleux.

Ici, Serlio s'extasie; il voit quiconque entre dans le Panthéon, fût-il de médiocre stature et figure, y paraître grand et beau; il voit y briller de tout leur éclat les célèbres cariatides, les nombreuses statues qui l'ornaient, et sur-tout celles de Vénus, de Mars et de César, qu'y avait placées Agrippa; pour celle d'Auguste, non, car ce modeste empereur souffrit à peine que la sienne fût placée hors du temple et devant sa porte.

Les défauts véritables du Panthéon sont, 1°. les deux grands arcs de l'intérieur qui coupent l'attique et paraissent renversés, comme il arrive à tous les arcs dans des plans circulaires; 2°. les deux colonnes qui sortent de la circonférence générale et entrent sur le plan de l'aire; 3°. les frontons des tabernacles et ceux des fenêtres de l'attique; 4°. la corniche inté-

rieure au-dessus de la porte ; 5°. le manque de liaison entre l'avant-corps et le corps de la rotonde.

L'EAU VIERGE. (fontaine de Trevi). Le même M. Agrippa, qui fit construire le portique du Panthéon , les thermes voisins , et tant d'autres grands monumens , amena dans Rome cette eau , que sa pureté fit nommer vierge, si toutefois elle ne dût pas ce nom à la jeune fille qui indiqua sa source à des soldats altérés , dans les champs de Salone , à 6 ou 7 milles de la ville , sur la route de Preneste.

Un aqueduc de 15 milles de longueur , passant par le pont de la *Mentana* et le bois d'*Anna Perenne* , où le Teveron se jette dans le Tibre , apportait cette eau à Rome. On l'a depuis appelée de Trevi , de ce carrefour de trois rues où se voit aujourd'hui son principal débouché , car une partie de ses eaux est entrée auparavant dans les conduits qui ont imposé leur nom à la rue des *Condotti.* On voit encore dans la cour du palais Bufalo , près de la fontaine de Trevi , un ancien arc magnifique , restauré par Claude ; mais il n'en paraît que l'entablement au milieu des murs de travertin. Cet entablement , l'architrave à trois bandes , la frise unie , la corniche simple , tout était aussi de travertin ; et c'est dans sa simplicité qu'éclate ce que cette ruine offre de grand et de beau.

MINERVE MÉDECINE. (le Gallucce à la porte Majeure). Ce nom de Gallucce est peut-être resté à cet édifice , parce qu'Auguste l'avait fait consrruire au nom de ses petits-fils Gaius et Lucius. C'est , après le Panthéon , la plus grande rotonde , divisée en dix faces , dans chacune desquelles, excepté dans celle où est l'entrée , est un enfoncement dans l'épaisseur du mur , comme ceux des chapelles du Panthéon.

Palladio vous y ajoute un portique elliptique, et d'autres chapelles curvilignes.

On voit tout auprès deux tombeaax souterreins , ou *columbari.*

Arc de Drusus. (à la porte saint Sébastien). Construction très-solide de travertin, avec un seul arc posant sur un soubassement simple, orné d'une corniche d'un bon profil. D'un côté se voyent les vestiges d'un fronton, de l'autre il reste deux colonnes de marbre d'Afrique, d'ordre composite, sur de hauts piedestaux, et avec un morceau d'architrave de bon style.

Mausolée de Cécilia metella. (Capo di Bove, au-delà de saint Sébastien, sur la voie Appienne). C'est un cilindre de travertins, taillés en bossage, et si parfaitement assemblés, qu'il semble d'une seule pièce. Il pose sur un soubassement quarré. Quelle belle frise! Les têtes dont elle est ornée entre les guirlandes, l'ont fait nommer *Capo di Bove*. La corniche est agréable; et jusqu'au cadre qui renferme l'inscription, décèle le bon goût (1).

Dans l'intérieur est une chambre sépulcrale, dans laquelle était une urne cinéraire qui se voit aujourd'hui dans la cour du palais Farnèse, à côté de cet autre Hercule, qui n'est pas l'Hercule Farnèse.

Ce tombeau (c'est un miracle qu'il se soit conservé) a servi de forteresse dans les temps de factions, ainsi que le témoignent les merlons établis sur sa corniche, et ces murs qui, sur l'un de ses flancs, forment un fort qui appartint à la famille Gaétani.

Toute la voie Appienne est couverte de ruines. Avant d'arriver à ce monument, on trouve les chambres sépulcrales des affranchis de Livie-Auguste, et celles des Servilius, avec leurs *columbari*.

Plus loin, vers Albano, dans l'endroit appelé la vieille

---

(1) *Ceciliæ, Q. Eratici. F. Metelli Crassi.* Le triumvir Crassus, qui périt dans la guerre contre les parthes, éleva ce beau monument à sa femme Cécile. Faut-il en conclure qu'il soit celui d'un amour conjugal extraordinaire?

Rome, se trouvent une multitude de tombeaux, de petits temples, et d'autres fabriques, parmi lesquelles une très-grande où l'on brûlait les cadavres des gens du peuple.

TOMBEAU DE C. CESTIUS. (à la porte du camp, aujourd'hui porte saint Paul). C'est un échantillon des pyramides d'Egypte. Sur un soubassement quarré, d'environ 3 pieds de haut et de 36 pieds de côté, s'élève cette pyramide, haute de 110 pieds, et toute couverte de marbre. Au centré est une chambre sépulcrale, longue de 20 pieds, large de 12 et haute de 13, voûtée en berceau. Ses murs sont revêtus de stuc et peints à fresque. On y a représenté des prêtresses offrant des sacrifices, des arabesques, des vases en usage dans l'office qu'exerçait C. Cestius, de septemvir des épulons (1).

Ce monument fut achevé en 330 jours, s'il faut en croire l'inscription qui existe encore au milieu d'une de ses faces. Pendant les restaurations qu'on y fit sous Alexandre VII, on y trouva un piedestal de marbre, sur lequel était un pied de bronze appartenant à une statue qui devait avoir 14 à 15 palmes de hauteur. Cette découverte fit conclure que sur les quatre angles du soubassement, pouvaient être quatre statues, avec quelques autres ornemens de colonnes, dont quelques-unes se voyent tout auprès.

Peut-être les autres mausolées, ceux de Metella, ceux des Plautius, *a ponte Lucano*, sous Tivoli, ont-ils eu de semblables embellissemens.

TEMPLE DES MUSES, ou de Bacchus. (aujourd'hui saint Urbin, à la Caffarella, hors de la porte saint Sébastien). Il

---

(1) Les épulons avaient soin des lectisternes, c'est-à-dire des banquets des dieux; ils étaient leurs traiteurs, ou pour mieux dire les leurs propres. On ne sait qui était ce C. Cestius; on suppose qu'il vivait sous Auguste, et malgré sa pyramide il n'a laissé qu'un vain nom. Ceux d'Horace et de Vitruve, sans pyramides et sans mausolées, nous sont parvenus avec gloire. Qu'est-ce donc que ces tombeaux, ces pyramides? d'inutiles vanités.

n'en reste qu'un portique de quatre colonnes de marbre blanc, corinthiennes, cannelées, très-belles, avec de magnifiques chapiteaux et architraves à trois faces; mais la barbarie a enchâssé le tout dans des murailles, pour en faire une église (1).

Fontaine Egérie. Au pied de la colline où est le temple précédent, on voit une nymphée, ou fontaine en grotte, ornée de niches, qu'il ne faut pas croire un ouvrage du temps de Numa. Il est possible que ce roi ait fréquenté ce lieu, qui, devenu depuis célèbre à cause de ses impostures sur la nymphe Egérie (2), aura ensuite été embelli de colonnes et de sculpture. On apperçoit encore un tronc de statue dans la niche du milieu, et les environs sont semés de fragmens, parmi lesquels on voit quelques chapiteaux corinthiens.

Mausolée d'Auguste. (à saint Roch). Il n'en reste que le massif seul, nud, et même entouré de maisons. Sur cette masse circulaire s'élevaient divers étages, ornés, jusqu'au dernier, d'arbres toujours verds. Au sommet était la statue d'Auguste. Derrière était un bosquet qui servait de promenade, et devant ces deux obélisques, dont l'un est à sainte Marie-Majeure, et l'autre entre les chevaux de Monte Cavallo. Ce mausolée était au Champ-de-Mars, dans ce champ dont Strabon, d'un seul trait de plume, donne une idée si grande (3).

---

(1) On croit que Marzius Philippus, parent d'Auguste, restaura ce temple bâti par M. Fulvius Nobilior, l'an de Rome 566; qu'il l'orna des statues des neuf muses, enlevées à Ombracie, et d'une grande statue du très-petit poëte L. Azius. Ces statues des muses arrivent au musée français.

(2) Tous les législateurs ont eu recours à quelque charlatanerie. Le seul Confucius a montré aux hommes la vérité belle et nue. Enseigner le vrai, c'est allumer le flambeau qui peut nous faire marcher droit à sa lumière.

(3) « Vaste plaine couronnée de tombeaux sur les bords du Tibre, qui » ouvrait une scène magnifique, ornée de portiques de trois théâtres, d'un » amphithéâtre, de temples superbes et du mausolée d'Auguste ». Celui d'Adrien n'y était pas encore; mais on y voyait les enceintes construites par Lepidus, pour y rassembler les comices que M. Agrippa avait depuis ornées de marbres et de peintures.

Temple de Vesta, d'Hercule vainqueur, ou du Soleil. (aujourd'hui N.-D. du Soleil, sur le Tibre, au pied de l'Aventin). Salle ronde, entourée d'un portique de vingt colonnes corinthiennes, cannelées, isolées, de marbre blanc, de plusieurs morceaux; du diamètre de 2 pieds 11 pouces, hautes de 21 modules, et y compris la base et le chapiteau de 28 pieds un tiers; leurs diamètres sont inégaux. L'entre-colonnement est de 3 modules.

Les bases sont attiques, mais sans plinthes, et posent sur un socle continu, sous lequel il y en a peut-être d'autres.

Dans les chapiteaux les feuilles d'olivier inférieures montent plus haut que celles du milieu; et, ce qui est plus singulier, les angles de l'abaque au lieu d'être taillés à l'ordinaire sont restés aigus.

Il n'y a plus vestige d'entablement, et les colonnes ont été barbarement encastrées dans des murs.

Le mur d'enceinte de la salle est de marbre, et de l'épaisseur d'un module 14 parties; il est tellement ruiné, qu'il est moins élevé que les colonnes. Il a un soubassement avec corniche, haut de 7 modules; la partie supérieure est en bossage.

La salle a de diamètre 17 modules 29 parties. La porte est large de 4 modules 28 parties et demie. Il faut observer qu'elle n'est pas courbe, mais droite, afin d'éviter en dedans l'arc renversé. Qui sait quelle belle couverture avait un temple si élégant? Et a-t-il pu jamais être, comme on le dit, bâti du temps de Numa Pompilius?

Temple de Vesta, ou de la Sibylle. (à Tivoli). De la même espèce que le précédent. Salle ronde, entourée d'un péristile de dix-huit colonnes corinthiennes cannelées, dont onze sont encore debout; du diamètre de 2 pieds 4 pouces, et hautes de 21 pieds 10 pouces, y compris base et chapiteau.

Les colonnes sont sur un soubassement continu, haut de

7 pieds 3 pouces 4 lignes, c'est-à-dire d'un tiers de la colonne. On n'y voit aucun vestige d'escalier pour monter au portique.

Les entre-colonnemens sont de 4 pieds 6 pouces 7 lignes, et la largeur du portique de 5 pieds 3 pouces 6 lignes. Les bases sont attiques, sans plinthe ; la scotie non courbe, mais quarrée. Ce n'est pas là une beauté, et comme le vif de la colonne pose sur le vif du soubassement, il en résulte que la saillie de la base porte à faux, et ceci n'offre encore rien de beau.

Il est remarquable que la plupart des fûts sont à la façon de Vitruve, c'est-à-dire sans retrait vers le mur, et avec retrait vers le dehors ; ensorte que l'axe de la colonne incline vers le mur, quelques-uns cependant sont à-plomb. Ceci est fort singulier.

Le chapiteau, qui n'a pas un diamètre de hauteur avec ses feuilles d'acanthe, à peine sensibles, celles du rang supérieur très-courtes et le fleuron très-grand, ne l'est pas moins. Mais ce qui nous semble irrégulier, ne l'était peut-être pas alors pour la situation, les entours et le point-de-vue.

L'entablement a de hauteur trois dix-septième de celle de la colonne. L'architrave est à deux bandes, l'inférieure plus haute que la supérieure, comme cela devrait toujours être, et comme cela n'est pas toujours.

La frise avec ses têtes de bœufs, ses rosaces, ces festons de fruits entre les cornes, est très-belle. Une tête correspond au milieu de chaque colonne etd eux aux entre-colonnemens.

Dans la corniche le larmier descend aussi bas que le talon qui est dessous, ce qui la fait paraître plus grande qu'elle n'est, et elle est plus petite que la frise.

Au-dessus de la corniche est un socle, correspondant à l'axe des colonnes ; il est fait de ces carreaux de pierre qui couvrent le portique, et forment son beau plafond à compartimens de caissons avec une rosace dans leur milieu ; ce plafond est soutenu par deux listels d'un profil agréable.

Le diamètre de la salle est presque le même que la hauteur

de la colonne, c'est-à-dire de 22 pieds 2 pouces; l'épaisseur du mur est de 2 pieds 1 pouce et demi. Les portes et fenêtres ont du retrait, et c'est une singularité; leurs faces ont des astragales qui dépassent la cimaise supérieure, et c'en est une autre.

Tout le temple est de travertin, excepté le mur d'enceinte de la salle qui est de brique.

MM. les architectes modernes, observez que, dans cet édifice et dans le précédent, le mur extérieur de la salle n'est point embarrassé de pilastres en correspondance avec les colonnes du portique.

Frontispice de Néron. (sur le Quirinal, dans le jardin du connétable Colonne). On nomme ainsi quelques massifs de marbre blanc, renversés et moitié ensévelis en terre, et l'on ignore l'édifice auquel ils ont pu appartenir (1).

On apperçoit un soubassement, qui semble avoir régné tout autour de l'édifice, avec deux socles l'un sur l'autre; le premier arrive à la hauteur de la plinthe de la base du pilastre, l'autre à celle du tore inférieur des bourlets et de la scotie. Le tore supérieur de la base se continuait sur tout le soubassement.

Le fragment de pilastre qui reste devait avoir 6 pieds 1 pouce de large, il n'est point cannelé, et paraît avoir eu du retrait de bas en haut. Le chapiteau corinthien est très-grand, sa hauteur passe trois modules et il est à trois rangs de feuilles. L'architrave est à deux bandes, celle d'enhaut a plus de saillie en haut qu'en bas, et sa corniche est très-ornée. La frise est à grands feuillages disposés avec liberté. La corniche a des modillons qui ne pouvaient correspondre au milieu des pilastres. Le larmier est magnifique ainsi que le fronton, sur lequel est un petit acrotère qui a beaucoup de saillie.

(1) Les uns le croyent un temple de Jupiter, d'autres celui du soleil, bâti par Aurélien; quelques-uns en font un palais, et veulent que ce fût celui de la famille Cornelia.

Le chapiteau est d'un seul bloc, la frise et l'architrave ensemble d'une seule pièce, et une grande partie du fronton avec l'acrotère d'un seul morceau. Masses gigantesques d'un travail exquis.

Ces reliques étaient il y a deux siècles à peu-près ce qu'elles sont, et cependant Palladio y a imaginé et décrit un temple avec tous ses ornémens. Plan, façades, coupes, avec colonnes corinthiennes sur colonnes ioniques, et toutes les broderies architectoniques. Il voulait s'exercer sur l'antique, et faisait très-bien. Si les Michel-Ange, les Cortone et les Maderno en eussent fait autant, nous ne verrions pas des S. Laurent *in Miranda*. Rome ne devrait avoir que de l'architecture romaine, et il en faudrait faire une loi.

Temple de Faune, ou de Bacchus, ou de Claude, ou Marché de Livie-Auguste (1). (aujourd'hui S. Etienne le rond, sur le mont Célius). Plan circulaire entouré d'un mur. L'enceinte est aujourd'hui en grande partie un jardin, le reste sert de vestibule ; au-dedans est un rang de trente-six colonnes en cercle ; le rang extérieur, formé de colonnes plus petites, a probablement été muré par les papes Simplicius I et Nicolas V, qui en firent une église. Les colonnes saillent en dedans de la moitié de leur grosseur, et les murs sont peints par le Pomerancio.

Entre les colonnes sont des piedroits qui divisent tout le circuit en huit intervalles, alternativement de cinq et de quatre colonnes ; dans deux des intervalles de quatre sont des colonnes plus élevées et à chapiteaux corinthiens, les autres sont ioniques. Toutes soutiennent une espèce de corniche en architrave non continue, mais taillée sur chaque colonne ; quelques-unes sont cannelées, d'autres unies. Sur

(1) Macello di Livia. Macello signifie proprement boucherie, ou lieu à vendre la viande ; on l'a appliqué à ceux où se vendent toutes sortes de comestibles, et de-là, *macello*, marché.

ces colonnes s'élève un mur circulaire à arcades, et comme les huit colonnes corinthiennes sont plus grandes que les ioniques, leurs arcades sont aussi plus élevées. Les entre-colonnemens sont tous inégaux. La plupart des colonnes sont de granit, les autres de marbre blanc ; toutes les bases et chapiteaux sont de ce même marbre, et le reste de brique. La couverture est moderne ; l'antique, si jamais il en exista une, devait être de bois, les murs étant trop délicats pour porter une voûte. Le plan est élégant, l'élévation et l'emploi des colonnes est un rabillage du moyen âge.

Temple de la Paix. (à Campo Vaccino). Il passe pour un des plus grands temples qu'ait eu Rome, et pour avoir été bâti par Vespasien sur les ruines du palais de Néron, et enrichi des dépouilles de la Judée. D'autres pensent qu'il n'a jamais été un temple, mais une salle des festins du palais d'or des Césars : il n'en reste que trois énormes arceaux avec quelques autres ruines, d'où l'on infère qu'il avait de longueur 336 pieds et de largeur 158 pieds ; en avant devait être un portique qui embrassait toute la largeur de l'édifice, et ce portique avait cinq portes, dont trois introduisaient dans la nef du milieu, et les deux autres dans les nefs latérales. La nef du milieu avait huit colonnes corinthiennes, adossées aux piedroits qui soutenaient d'un côté sa voûte, et de l'autre les grands arcs des nefs latérales. Chacune de ces dernières avait trois enfoncemens ou chapelles, dont celle du milieu était en grande niche, et celles d'à-côté avaient deux rangs de fenêtres ceintrées, à trois par chaque rang. Les trois grands arceaux subsistans aujourd'hui sont le fond d'une des nefs latérales. Au milieu de ce fond, comme dans celui qui terminait la grande nef, est une grande niche large de 54 pieds, ornée de caissons à compartimens de stuc, qui probablement se répétaient sur la grande voûte. Au-dessus de chaque chapelle était une grande fenêtre de 30 pieds de largeur.

Des colonnes une seule est restée, et encore a-t-elle été enlevée par le pape Paul V, et sanctifiée par lui, en l'employant dans la place de sainte Marie-Majeure, où elle est à ne rien faire ; vrai monument de folie. Elle est de marbre blanc, d'une seule pièce, cannelée, et du diamètre de 5 pieds 8 pouces 3 lignes. Le fût a de hauteur 49 pieds 3 pouces. La base attique, haute de 2 pieds 11 pouces 8 lignes, est aussi d'un seul morceau. L'architrave était dit-on à trois bandes, les deux inférieures d'égale hauteur, et la supérieure plus haute. Mais où est-elle cette architrave ?

La corniche intérieure n'a point de larmier, mais des modillons. Fort bien.

Le dessous a des rosaces sur le vif sans caissons ni enfoncement. On voudrait bien savoir où M. Desgodets a vu cette corniche ?

Et Palladio où a-t-il trouvé toutes les belles choses qu'il place au-dehors et en dedans de ce temple ? Il y a imaginé jusqu'à des terrasses à balcons et balustrades ; desquels, parmi tant d'antiquailles, on n'a jamais trouvé le moindre fragment.

Thermes de Titus. (sur l'Esquilin, à S. Pierre-ès-liens). Il en subsiste de grandes ruines, et entr'autres les sept salles, ancienne conserve d'eau. Les arcs et les portes y sont tellement disposés, que du milieu on les voit toutes par leur travers. Le palais de Titus était voisin de ces thermes, et c'est-là que fût trouvé le Laocoon.

Amphithéatre de Flavius. (le Colisée). Le plus imposant des édifices qui nous soit resté de l'antiquité. C'est avec raison qu'on l'a nommé le colosse, quelque puisse être la cause de cette dénomination (1).

Cette étonnante masse fut entreprise par ordre des empereurs Vespasien et Titus, et achevée en deux ans et neuf mois ; comme nous l'apprend Victor, qui nous conte aussi

(1) Peut-être du colosse de Néron, haut de 120 pieds.

que ces princes n'eurent pas le temps de l'orner des sculptures dont ils s'étaient proposés de l'embellir. Uniformité dans chaque plan et variété dans le tout ; simplicité, bonnes liaisons, bonnes proportions. Les colonnes n'y font pas grand effet, parce qu'elles y font peu de service, et ces maigres pilastres qui répètent la décoration, placée immédiatement au-dessous d'eux, y en font beaucoup moins encore.

Cet édifice rond en dehors, elliptique en dedans, enterré aujourd'hui de 12 ou 13 pieds, était entouré de quelque perron, par où l'on montait et l'on descendait de toutes les arcades.

Il est décoré, à l'extérieur, de quatre ordres : trois de colonnes encastrées avec arcs, et le quatrième de pilastres sans arcs. Le premier ordre est dorique, haut de 35 pieds, 4 pouces 6 lignes. Le second ionique, de 36 pieds 10 pouces 6 lignes. Le troisième corinthien, de 36 pieds 2 pouces. Le quatrième, aussi corinthien, de 43 pieds 6 pouces. Au-dessus règne un socle, haut de 4 pieds 2 pouces 9 lignes. La hauteur totale est de 165 pieds 1 pouce 4 lignes. La circonférence extérieure de 1612 pieds, mais elle est en grande partie détruite.

Dans le premier ordre, les colonnes doriques sont du diamètre de 2 pieds 8 pouces 9 lignes, et hautes de 26 pieds. L'entablement l'est de 6 pieds 1 pouce 9 lignes. Les arcs ont de hauteur 22 pieds 5 pouces 3 lignes, et de largeur 13 pieds 7 pouces. Dans les quatre ordres les colonnes sont du même diamètre.

Dans le second ordre les colonnes ioniques ont de hauteur 24 pieds 1 pouce 8 lignes ; l'entablement 6 pieds 2 pouces 6 lignes ; les arcs 20 pieds 4 pouces 6 lignes, et de largeur 13 pieds 7 pouces.

Dans le troisième, les colonnes corinthiennes ont de hauteur 24 pieds. Leur base toscane a de hauteur un tiers du diamètre. Les arcs 20 pieds 4 pouces, et de largeur 13 pieds 7 pouces 6 lignes. La corniche n'a point de larmiers, mais des modillons quarrés.

Dans le quatrième, les pilastres ont de hauteur 25 pieds 9 pouces 8 lignes. La base est attique, et l'entablement haut de 6 pieds 10 pouces 8 lignes. C'est-là un entablement très-simple, et sa corniche est remarquable. Elle couronne tout l'édifice, domine toutes celles qui sont au-dessous d'elle, sans avoir d'autres dimensions que celles qu'elle doit avoir suivant l'ordre auquel elle appartient. Son larmier est à trois bandes, et sa cimaise n'est pas grande. A ce moyen, elle est devenue plus forte et plus belle.

Toutes ces corniches ont tellement déplu à Serlio, qu'il les appelle tudesques, et est tenté d'en conclure que l'architecte fût quelqu'allemand (1).

Les colonnes des deux ordres inférieurs ont de saillie plus de la moitié de leur diamètre; celles du troisième n'en ont juste que la moitié.

Dans le deuxième et troisième ordres, les colonnes sont sur piedestaux hauts de 6 pieds; dans le quatrième, les piedestaux des pilastres ont de hauteur 8 pieds 10 pouces 6 lignes.

Dans les quatre ordres, l'architrave est à trois bandes, et il eût mieux valu que dans le premier elle fût sans bande; qu'elle en eût deux au deuxième, et trois au troisième ordre. Dans le dernier, elle est coupée par les 240 grandes consoles qui sont sur les fenêtres, et qui recevaient dans leur ouverture intérieure, les antennes qui soutenaient la tente destinée à couvrir la partie de l'amphitéâtre qui contenait les spectateurs, et non pas toute l'arène.

Les arcades inférieures du pourtour sont numérotées. Il y en avait 80; les trumeaux qui les partagent, ont de longueur 6 pieds 6 pouces du côté du nord : on y apperçoit une coupure ou arrachement auquel tenait le pont de communication avec le palais impérial de Titus sur l'Esquilin. Ce point

(1) On dit que l'architecte du colisée fut Rabirius. On dit aussi un Gaudence, lequel fut mis à mort aussi-tôt qu'on découvrit qu'il était chrétien. La mémoire de cette fable se conserve dans le souterrein de saint Luc.

correspond à l'extrémité du petit diamètre de l'arène. Aux extrémités du grand et du petit diamètre se trouvaient les principales entrées.

Nos architectes aux yeux de lynx, censurent des parties de cet édifice pour des profils qui manquent d'exactitude et des moulures, dont la hauteur varie d'un lieu à l'autre; minuties absorbées par la grandiosité de l'ensemble; et combien ne serait-il pas plus grandiose encore ce monument, si au lieu de quatre ordres, il n'en eût eu que trois; s'il eût été à colonnes isolées et sans arcades? A deux ordres seuls, il eût été sublime. Sans colonnes, sans pilastres, ne serait-il pas meilleur? Observez ces corridors où les trumeaux sont sans pilatres, et voyez comme ils sont beaux.

Au rez-de-chaussée, sont quatre corridors qui tournent autour de l'intérieur; les deux plus grands, ou portiques, sont à arcades, que séparent des trumeaux. Entre le deuxième et le troisième, est un grand espace pour les escaliers, dans lesquels on entre du deuxième et du troisième corridor. Le troisième et le quatrième corridor éclairés par des soupiraux, ou jours tombans, pratiqués dans la voûte, avaient aussi leurs escaliers. Ceux-ci conduisaient aux vomitoires par où les spectateurs, comme s'ils étaient vomis par l'édifice même, allaient prendre leurs places, et s'asseoir sur les gradins (1).

Entre les trumeaux, sont des corps quarrés avec escaliers qui conduisent au deuxième étage; et sur le flanc, d'autres soupiraux pour éclairer son corridor. Au quatrième, les fenêtres sont de deux espèces, les unes au niveau des piedestaux, les autres plus grandes entre les pilastres, et disposées alternativement; en sorte qu'entre deux pilastres et leurs piedestaux, il y a successivement une des deux espèces de fenêtres.

La façade extérieure, les piliers des corridors, les voûtes,

---

(1) Les anciens romains étaient grands vomisseurs, et jusques dans leurs expressions, jouissaient de cette liberté qui nous manque toute entière.

les têtes des murs de refend et les chaînes, sont tous de travertin et le reste de briques.

Le mur est presqu'à plomb en dedans ; toutes les retraites sont en dehors comme au théâtre de Marcellus, et comme cela devrait toujours être, pour opposer plus de résistance à la poussée des voûtes.

L'arène est aujourd'hui à 25 pieds au-dessus de son ancien niveau : c'est une ellipse de 263 pieds 11 pouces de long, et de 195 pieds 1 pouce de large. La longueur totale du grand diamètre, y compris les murs et portiques, est de 369 pieds.

On croit que les gradins étaient à deux ceintures, et qu'il y en avait 33 rangs ; mais il ne reste aucun vestige d'eux, ni de l'euripe, ni de la balustrade, ni des portiques qui étaient en haut. On suppose que 70 ou 80,000 spectateurs y pouvaient être assis à l'aise.

Dans l'intérieur des murs on voit des coupures ou enfoncemens longitudinaux, ainsi qu'on en trouve dans tant d'autres ruines, et sur-tout dans les thermes d'Antonin. Etait-ce des ventilateurs, des conduits pour l'eau, ou pour des vapeurs de parfums ? Contenaient-ils des tubes destinés à des usages de nécessité ou d'agrément ? C'est ce qu'on ignore. Il devait y avoir d'autres conduits pour transformer l'arène en naumachie.

Mais quel était l'objet de cette prodigieuse fabrique ? L'humanité ne peut se le rappeler sans en gémir. Quoi donc ! Rome ne pouvait-elle être Rome sans cruautés et sans injustice ? Rome chrétienne l'a vue successivement forteresse et lieu de prostitution, et n'a jamais songé à la conserver ; elle l'a, au contraire, ruinée, pour se servir ailleurs de ses matériaux.

Tel qu'il est, en ruines et ne servant à rien, le colisée est une grande école d'architecture. Mais l'architecte Fontana, qui en a fait une description qu'on ne peut lire, y perdit le temps qu'il mit à l'étudier, quand il proposait de construire dans l'arène le temple le plus inarchitectonique.

Amphithéatre du camp. (à sainte Croix de Jérusalem). Voici un autre amphithéâtre à l'usage de ces gardes prétoriennes dont le camp était entre la porte Nomentane et la porte Esquiline (aujourd'hui les portes Pie et saint Laurent). Il en reste peu de chose , et ce peu sert de muraille à la ville ; il y fut incorporé du temps de Totila et de Narsès. Il est entièrement de briques , avec un ordre de colonnes corinthiennes de la même matière , sans stuc , posant sur un socle de travertin , qui saille au-dessous de chaque colonne , en forme de console. Qui sait quel piedestal ou soubassement il avait ? Au-dessus était un rang de pilastres corinthiens : un seul s'en voit encore. Tout près , sont des ruines , qu'on dit des temples de Vénus et de Cupidon.

Arc de Titus. (au pied du Palatin , dans la voie Sacrée). Le sénat et le peuple romain érigèrent ce monument à Titus , non parce qu'il était les délices du genre-humain , mais pour ses victoires , et principalement pour la prise de Jérusalem , ainsi que l'attestent les bas-reliefs qui ornent les côtés intérieurs de l'arc. Dans l'un est Titus sur un char triomphal , accompagné de sénateurs couronnés de lauriers ; dans l'autre est la suite du triomphe , avec le chandelier à sept branches , la table d'or , ou des pains de proposition , les trompettes d'argent et les vases du temple des juifs.

Ce monument est tout entier de marbre blanc , sans ciment. C'est un seul arc , profond de 14 pieds 7 pouces , large de 21 , et dans son vide , haut de 25 pieds 5 pouces 8 lignes. Dans chacune des deux façades il ne reste aujourd'hui que deux colonnes composites sur piedestaux ; mais les ruines adjacentes font conjecturer qu'il y avait deux autres colonnes pareilles , et que la base des piedestaux régnait autour du monument , sans inscription ni ressauts.

Le piedestal est haut de 8 pieds 3 pouces , et a beaucoup de moulures à la base et à la corniche , sur laquelle est un socle , et puis la colonne.

Les colonnes sont cannelées, du diamètre d'un pied 11 pouces 4 lignes, hautes de 20 pieds 5 pouces 4 lignes; la base a deux scoties.

Dans le chapiteau, les volutes rentrent dans le vase, et du fleuron du milieu, partent des deux côtés des feuillages qui tournent dans le vide de la volute.

L'entablement est haut de 4 pieds 11 pouces 4 lignes et demie; l'architrave a trois bandes, et la supérieure a trop de saillie et d'ornemens; le dessous est aussi trop riche.

La frise est convexe. Ses forts reliefs, quoique nombreux, sont bien distincts. Le vieillard que portent deux hommes, représente le Jourdain. Vient ensuite un sacrifice de bœufs.

Tous les membres de la corniche sont ornés. Les modillons ne répondent point au milieu des colonnes.

Dans la façade, vers le colisée, est un attique qui contient l'inscription; dans l'autre il ne reste plus trace d'attique ni de corniche. L'archivolte a des figures qui représentent la renommée. Jusqu'aux dés, tout est sculpté.

L'imposte fait saillie dans l'arc. Au milieu de la voûte est un quarré enfoncé, où est sculpté un aigle qui porte un homme. Si c'est là l'apothéose de Titus, ce monument ne lui aurait donc été élevé qu'après sa mort.

Les compartimens intérieurs de la voûte sont plus hauts que larges; mais ils vont en diminuant jusqu'à la direction de la clef, où ils deviennent quarrés.

Sur l'arc est une petite chambre voûtée, pour alléger l'édifice : excellente économie! Que n'en a-t-on usé dans les ornemens?

Temples de Romulus et Rémus. Ces édifices ne sont sûrement pas du temps de leurs patrons, mais de celui des empereurs. Celui situé au pied du mont Palatin, et converti aujourd'hui en église de saint Théodore, est une fabrique de briques de forme circulaire, sans aucun mérite. On prétend que c'est là que furent exposés Romulus et Rémus encore

enfans, et que pour cela on y avait placé la fameuse louve de bronze dont la foudre frappa une jambe, et qu'on conserve au capitole, dans le palais des conservateurs, qui ne conservent rien.

L'autre est l'église de saint Côme et saint Damien, près du temple de la Paix, sur la voie sacrée. Il est également de briques, mais divisé en deux parties distinctes, l'une circulaire et fort enterrée, l'autre quadrilongue. La porte est de bronze, et à la façade sont deux colonnes corinthiennes de porphyre, avec un couronnement des plus triviaux. Il semble que cette décoration, enlevée à quelqu'autre monument, ait été plaquée. Un peu plus loin sont deux colonnes de marbre blanc fort enfoncées, et qui n'offrent rien de remarquable; mais ce qui l'était véritablement, était ce pavé de marbre blanc sur lequel était gravé le plan de Rome antique, dont les fragmens, qui faisaient partie de la collection des Farnèses, ont été donnés par le roi de Naples, depuis roi d'Espagne, Charles III, au musée du Capitole, où on les voit incrustés dans les murs de l'escalier.

Monument de l'eau claudienne. (à la porte Majeure). Une de ses inscriptions apprend que l'empereur Claude amena l'eau des fontaines Ceruleus et Cursius, de 45 milles, et du nouvel Anio, de 62 milles, et que le cours d'eau résultant de cette triple source reçut le nom de Claudien. D'autres inscriptions placées dans celle de ses façades vers la ville, nous disent que ce monument fut restauré par Vespasien, et ensuite par Titus, et enfin par Honorius, ainsi que l'annonce l'inscription de la façade opposée à la précédente. Mais l'augmentation faite par Aurelien à l'enceinte de Rome ne permet pas de savoir par lequel de ces empereurs ce monument fut porté à un tel point de magnificence, qu'il en mérita le nom de porte Majeure.

Il consiste en quatre arcades de masses énormes de travertin, avec des colonnes corinthiennes rustiques. L'entable-

ment et le reste a été extrémemrnt maltraité par les constructions qu'on y a ajoutées dans les temps du moyen âge, et plus gâté encore par celles de nos jours.

On peut observer ici, comme en d'autres endroits de l'enceinte de Rome, l'usage des portes doubles, usage très-commode où le concours est considérable.

Les trois conduits l'un au-dessus de l'autre par lesquels coulaient séparément chacune des trois eaux susdites, sont remarquables : ils ne reçoivent aujourd'hui que l'eau *felice*, à laquelle Sixte V donna son nom après l'avoir amenée de Colonna.

Monument de la même eau. (à la porte st. Laurent). Construction de grands travertins, enterrée jusqu'à l'imposte, flanquée de deux pilastres doriques, surmontée d'une corniche simple et d'un fronton. La porte est de biais, et sur la clef est sculptée une tête de taureau, qui a fait appeler quelquefois cette porte, porte du Taureau. Il existe au-dessus d'elle un triple aqueduc, celui d'en haut pour l'eau julia, celui du milieu pour l'eau tépula, et le dernier pour l'eau marzia. En-deçà de cette porte Viminale et de celles de l'Esquilin et de la Colline, était la fameuse levée (Agger) commencée par Servius Tullius, et achevée par Tarquin.

Forum de Nerva. On dit qu'il était entouré d'un mur, orné de colonnes et de statues, qu'un temple en occupait le fond, et une statue le milieu. Il n'y reste qu'une seule statue, celle de Pallas, nichée dans une portion d'attique, sous lequel sont deux colonnes de marbre blanc, corinthiennes, cannelées, à moitié enterrées, et du diamètre de 3 pieds 3 pouces 4 lignes. Ces colonnes sont en saillie sur le mur, qui était garni de pilastres qui leur correspondaient, et dont il ne reste que le seul chapiteau.

L'architrave est à trois bandes, séparée par des grains de chapelet d'une forme singulière. La frise est toute ornée de

figures qui représentent une suite de diverses histoires. Les modillons de la corniche sont diversement espacés.

Au milieu de l'attique est une niche rectangulaire, avec la statue de Pallas dont on vient de parler. Dans sa corniche, au lieu de larmier, sont des denticules, et dans la cimaise sont des dauphins, des feuillages et des fleurs ; mais pourquoi ?

Colonne trajane. De tous les forum du monde, celui de Trajan était le plus beau. Péristiles de colonnes immenses, statues de toute espèce, basilique, temple, arc triomphal, bibliothèque ulpienne avec ses livres d'ivoire et tant d'autres somptuosités, qu'êtes-vous devenus ? Il ne reste d'une si prodigieuse magnificence que la seule colonne qui était au milieu. Son diamètre inférieur est de 11 pieds 3 pouces, le supérieur, de 10 pieds ; le fût, compris la base et le chapiteau, a de hauteur 92 pieds. C'est donc une colonne dorique, qui, avec son piedestal, haut de 17 pieds, et la statue placée au sommet, donnent à ce monument la hauteur de 128 pieds, qui était celle du mont Quirinal, auquel on voulut l'égaler en mettant leurs deux cimes de niveau (1), ainsi que l'apprend l'inscription.

Il ne semble pas possible de faire un plus beau piedestal que celui-ci. Quelle grandiosité dans ses divisions ! quelle sobriété dans ses riches ornemens ! et quelle noblesse dans leur disposition ! Cette base est si simple avec ce tore grandiose sur lequel pose la colonne ! . . . . Non, il n'est pas possible de faire rien de plus beau.

Le mérite principal de ce monument est dans les bas-reliefs qui, en forme de spirale, enveloppent de leurs 23 tours le fût de la colonne. Les figures y sont partout hautes de 3 palmes ; sous le chapiteau seulement, elles ont 3 onces de plus. La perspective, comme dans presque tous les bas-reliefs, est négligée ; les hommes y sont plus hauts que les maisons. Ce

(1) *Ad declarandum quantæ altitudinis mons et locus sit egestus.*

défaut y est cependant compensé par l'exactitude du dessin et du travail, et par la variété de sujets intéressans. On y compte plus de 2,500 figures d'hommes. On y voit des animaux, des armes, des enseignes, des marches, des camps, des machines, des harangues aux soldats, des sacrifices, des batailles, des victoires, des trophées. C'est un monument précieux de l'histoire du bon empereur Trajan, et sur-tout de ses expéditions contre les daces, et il nous éclaire sur beaucoup d'usages de ces temps. Tout est exprimé avec intelligence, comme on peut l'observer dans l'intrépidité de ces femmes daces qui se jettent, armées de torches, sur les prisonniers romains; et dans le désespoir de leurs maris, qui, pour ne pas tomber dans l'esclavage, brûlent leur ville et s'empoisonnent. L'une des choses les plus remarquables est le pont jeté par Trajan sur le Danube. Il n'y paraît pas si merveilleux que l'a décrit Dion : il n'a que deux arches en pierre à ses extrémités; les autres paraissent de bois, appuyées sur des piles de maçonnerie. Le c[te]. Marsili, qui a vu ces piles, ne les trouve en effet pas assez fortes pour porter des voûtes en pierre. Mais cessons de parler de la sculpture, puisque nous ne voulons traiter ici que de l'architecture.

Dans le piedestal est une petite porte par laquelle on va au sommet de la colonne, au moyen d'un escalier en limaçon, de 185 marches, taillées dans le massif même de la colonne, et éclairées par 44 ouvertures bislongues, qui n'ôtent rien à la beauté du monument.

Autrefois la statue de Trajan ornait la cime de la colonne; on y voit aujourd'hui celle de saint Pierre, qui n'a pas le moindre rapport avec cet empereur. Trajan aurait peut-être plus de droit d'être placé sur la coupole de saint Pierre.

Cette colonne est formée de 34 morceaux de marbre, assemblés avec une telle précision, qu'elle paraît encore d'un seul jet.

Ce dût être un grand architecte que cet Apollodore! Mais s'il revoyait aujourd'hui sa superbe colonne placée comme au

fond d'un puits, qu'il n'apperçût plus ce forum qu'il avait si majestueusement construit, et qu'à sa place il ne vît que des baraques et de misérables chapelles, ah! quelle Rome est-ce là, s'écrierait-il dans sa surprise et sa douleur!

Temples de Vénus et de Rome, (derrière sainte Françoise, romaine), ou du soleil, ou de la lune, ou salle à manger du palais des Césars. Deux gros murs courbes, adossés l'un à l'autre, dont les voûtes ont des compartimens de stuc fort bien travaillés, et qu'on croit des dessins d'Adrien. Palladio vous y suppose deux portiques de colonnes corinthiennes isolées, des niches, et tant d'autres ornemens possibles.

Mausolée d'Adrien. (château saint-Ange). Il n'en reste que le seul massif rond, et si grand et si fort, qu'il a pu servir de château : c'est la bastille papale. Son soubassement était quarré, et le corps de l'édifice était revêtu de marbre et orné de colonnes. Il s'élevait à divers étages en retraite, enrichis de colonnes et de statues. Au sommet était peut-être cette pomme de pin et ces paons de bronze qu'on trouve aujourd'hui dans le jardin de Belvedère. Mais les statues, mais les colonnes? On dit que Constantin fit sauter ces dernières de là dans la basilique de saint Paul.

Temple d'Antonin et de Faustine. (dans la voie Sacrée, aujourd'hui saint Laurent in Miranda). On voit encore quelques pans de ses murs latéraux de travertins à bossage, et un portique de six colonnes corinthiennes de face, et de trois sur les flancs, avec pilastres sur les murs. Les colonnes sont de marbre cipollin, d'une seule pièce, les bases et chapiteaux de marbre blanc. Elles ne sont pas de différens diamètres, comme dans tant d'autres monumens; chacune est exactement de 4 pieds 6 pouces 7 lignes. Les entre-colonnemens sont tous égaux, d'un peu plus d'un diamètre et demi, à l'exception de celui du milieu, qui est de quelque chose plus grand.

L'architrave est à deux bandes, l'intérieure sur le devant

est creusée et entaillée pour recevoir la seconde ligne de l'inscription (1).

C'est sur le flanc que se voit la beauté de l'entablement, s'étendant sans ressauts ni coupures. La frise est ornée de la plus grande manière. Quelle belle frise !

Le larmier est cannelé et grandiose. La corniche, sans denticules ni modillons, a des oves très-agréables.

Un vestibule ou parvis magnifique, au milieu duquel était la statue équestre de bronze de Marc-Aurèle, qu'on voit aujourd'hui sur la mesquine place du Capitole, et qui semble encore y prêcher aux rois le bonheur des peuples, précédait ce temple.

Palladio rapporte avoir vu de ses propres yeux, démolir dans ce monument une suite de colonnes corinthiennes et de superbes arcades, et raconte ce trait de vandalisme sans en montrer une juste colère. Il pouvait au moins s'étonner qu'on n'eût pas tout détruit ; mais combien ne s'émerveillerait, ne s'étonnerait-il pas, s'il pouvait voir ce qu'on en a fait, le saint Laurent *in Miranda* ?

Du colisée au capitole c'est une école d'architecture antique. L'architecture moderne se sera donc formée à cette école ; les architectes romains auront donc produit des prodiges de beauté. Hélas ! parcourez le Campo-Vaccino...... *Quis... temperet à lacrymis* ? Mais il vaut mieux en rire.

Ces rayures qui gâtent ces colonnes, proviennent sans

---

(1) *Divo Antonio, et divæ Faustinæ ex S. C.* Cette Faustine sera la première Faustine, femme d'Antonin-le-Pieux, et mère de la seconde Faustine, femme de Marc-Aurèle. La mère et la fille furent, parmi les impudiques impératrices, celles qui affichèrent le plus leur libertinage : malgré cela, toutes deux plurent à leurs maris, furent préconisées et déifiées, et leurs maris savaient tout. Belle leçon pour les époux ! Voilà pourquoi Socrate disait à Alcibiade, « Marie-toi ; si ta femme est sage, tu seras heureux ; si elle ne l'est pas, tu » seras philosophe ». Ce Marc-Aurèle fut tellement philosophe, qu'il éleva un temple à sa chère Faustine, et lui fonda, pour prêtresses neuf jeunes vierges, dites faustiniennes. L'étaient-elles à la manière de leur patronne ?

doute des toits, que dans le moyen âge on leur a adossés; on en voit ailleurs, et sur-tout au piedestal de la colonne trajane.

Basilique d'Antonin et Faustine. (Douane à la place de Pierre). Quelques-uns la croyent non une basilique, mais un temple dédié à Mars par l'empereur Antonin. Il consiste en onze colonnes corinthiennes de marbre blanc, qui soutiennent une partie de l'entablement, et dans un bout de mur de pierres de taille, dans l'angle duquel est attaché un chapiteau convexe de pilastre.

Sous les colonnes sont deux socles qui régnaient autour de l'édifice; le supérieur arrivait au niveau du portique. Les colonnes sont de plusieurs pièces, et du diamètre de 4 pieds 5 pouces 6 lignes. Leurs cannelures vers la place sont plus profondes, et cette profondeur diminue à mesure qu'elles vont vers le mur et les entre-colonnemens. Ceux-ci sont égaux. La base est attique, avec un astragale au-dessus du tore supérieur.

L'architrave en dehors est à deux bandes, et en dedans à trois; elles ont plus de saillie en haut qu'en bas, afin de les faire paraître plus grandes, ne pouvant être vues que de bas en haut. Pour la même raison les ornemens y sont différens, mais ils sont trop petits dans la partie du dessous; ceux qui correspondent aux entre-colonnemens sont répétés alternativement.

La frise est convexe, avec une plate-bande en dessus et en dessous.

Il reste quelques membres inférieurs de la corniche qui font corps avec la frise. Le reste est détruit, et ce qui se voit aujourd'hui est moderne.

Le portique de cet édifice est voûté, mais l'avarice qui en a fait une douane, ne permet d'en découvrir que peu de chose. Ce corinthien est un des mieux entendus; au lieu de

l'ordinaire balourdise des denticules, il a des modillons très-agréables (1).

Palladio en a fait un temple de Mars, à portique périptère, c'est-à-dire avec ailes de tous côtés. Quel dommage que cette idée de Palladio n'ait jamais été exécutée ! Difficilement peut-on imaginer un plus beau dessin !

Colonne Antonine. (place Colonne). Elle est semblable à la trajane. Son diamètre est de 15 pieds, et sa hauteur totale de 175 pieds, y compris ce S. Paul qui y tient la place d'Antonin-le-Pieux. Les sculptures n'en sont pas du meilleur goût. Elles représentent les fastes de Marc-Aurèle dans sa guerre contre les marcomans ; parmi d'autres choses curieuses on y remarque le Jupiter Pluvius.

« Il est consolant pour la vertu, dit le bon Rollin, qu'au » milieu des ruines de tant de monumens romains, soient de- » meurées les colonnes de leurs deux plus sages empereurs ».

Arc de Septime Sevère. (au bas du capitole). Ce monument tout de marbre blanc, employé à sec, et érigé par le sénat et le peuple romain à Septime Sevère et à son fils Caracalla, est à trois arcades (2). Celles de côté sont enterrées et celle du milieu l'est presque jusqu'à l'imposte. Et pourquoi ? Si on le déterrait, on verrait dans les murs intérieurs de l'arc principal, d'autres arcades de communication avec les latérales.

L'ordre est soutenu par des piedestaux, aussi enterrés, qui ont des socles avec bases, corniches et dés enrichis de figures. La base des piedestaux ne continue pas en dedans des arcs, mais se profile avec les piedroits qui posent à nud sans retraite.

---

(1) Par-tout où l'architecture a fleuri, et par-tout où lui a succédé la barbarie, comme en Egypte, en Grèce, en Espagne, on s'est servi des édifices antiques, en les raccommodant ou les gâtant pour en tirer quelque peu d'utilité.

(2) Elius Sparzianus prétend qu'il fût érigé par Caracalla.

Chacune des trois arcades, outre son imposte propre, en à une inférieure qui appartient aux arcades transversales, et qui va jusques vis-à-vis des piedroits. L'imposte des arcs latéraux est coupé sous les jambages quoique continuée sur les côtés. L'imposte du grand arc est aussi coupé de la même manière, mais il se change ensuite en plate-bande qui court au-dessus des arcs latéraux.

Entre les colonnes, ou plutôt entre les pilastres, sont les bas-reliefs avec figures d'une même dimension, c'est-à-dire à l'ordinaire, sans perspective. Ils représentent la défaite des parthes par Septime Sevère. Dans chacune des quatre longues bandes est répétée la même chanson, toujours Rome triomphante au milieu de soldats romains et de prisonniers à genoux ; une procession de ces derniers, mêlée de chars, attelés les uns de chevaux, les autres de bœufs ; des sacrifices à Hercule, à Bacchus, faits par Sevère et Caracalla, assistés de Julie tenant un caducée. Ce laboureur avec sa charrue, indique la fondation de Rome.

L'entablement est à ressauts sur chaque colonne... Quelle trouvaille !

L'attique a de petits pilastres correspondans aux colonnes. Le milieu en est occupé par une longue inscription, dont les lettres, comme dans toutes les autres, étaient en bronze. Elle est la même sur les deux faces, et il paraît que le nom de Geta y fut effacé. La tradition veut qu'au-dessus de l'attique il y eût un char de triomphe avec ses chevaux en bronze. L'intérieur de l'attique a des vides et leurs escaliers.

Le piedestal est haut de 12 pieds 3 pouces 5 lignes. Les colonnes de 27 pieds 1 pouces. Leur diamètre est de 2 pieds 8 pouces 6 lignes. L'entablement a 6 pieds 3 pouces 9 lignes. La base de l'attique 4 pieds 7 pouces 6 lignes. Son nud 9 pieds 8 lignes. Sa corniche 1 pied 9 pouces 7 lignes. Son socle supérieur 1 pied 9 pouces 8 lignes. La hauteur totale est de 62 pieds 11 pouces 2 lignes.

L'arc principal a de largeur 20 pieds 10 pouces ; de lon-

gueur 21 pieds 8 pouces 9 lignes, et de hauteur 35 pieds 10 pouces 9 lignes. Les arcs latéraux sont larges de 9 pieds 2 pouces, et hauts de 22 pieds 3 pouces 3 lignes.

Chacun des quatre piliers quarrés a sur chaque face 8 pieds 2 lignes. Les deux murs de flanc sont un peu plus gros.

Les voûtes sont toutes à caissons. Les colonnes sont d'une seule pièce, cannelées et détachées du mur. Leur base est attique. Les volutes des chapiteaux ne descendent pas jusqu'aux feuilles, et ses murs ont des pilastres correspondans aux colonnes.

L'architrave est à deux bandes bien distinctes, la supérieure de beaucoup plus haute, et ce devrait être le contraire. La frise unie et bombée. Les membres de la corniche pendent tous vers l'avant.

Arc des Argentiers. (au Velabro). Ce monument, tout entier de marbre blanc, fut aussi érigé à l'empereur Septime Sevère, à son fils et à l'impératrice Julie, par les argentiers, qui n'étaient pas des orfèvres ou autres ouvriers en or et en argent, mais des banquiers et marchands.

Il est à une seule ouverture, large de 9 pieds 7 pouces, et haut d'un peu plus de 18 pieds, et soutenu par deux massifs plus profonds que larges, ayant chacun son piedestal, surmonté de deux petits pilastres composites, chargés de bas-reliefs. L'entablement n'est pas d'une manière moins commune et moins confuse. Il ne paraît qu'un des soutiens, l'autre étant engagé dans le mur de l'église S. Georges. Le champ de l'inscription occupe la hauteur de l'architrave et de la frise. Les bas-reliefs représentent des sacrifices faits, les uns par Sevère, les autres par Caracalla; on y voit aussi des parthes prisonniers.

Settizone. On présume que c'est un portique, bâti par Septime Sevère, sur le pendant du mont Palatin, en face du mont Célius, et qu'il n'était point comme son nom l'indique

à sept étages, mais à trois. Sixte V en enleva des colonnes de marbre jaune pour S. Pierre (1).

Arc de Galien. (sur l'Esquilin à S. Vito). Il ne paraît pas que cet arc ait jamais été flanqué de deux autres moindres, ni qu'il ait eu ces ressauts, ni ce fronton circulaire sur l'attique qu'on lui voit dans Mont-Faucon. C'est une construction de travertin, pour la plupart disloqués malgré sa grande solidité. Il n'a d'autres ornemens que des pilastres corinthiens aux angles. Les corniches sont unies et l'inscription est sur l'architrave (2).

Thermes de Caracalla. *Opus Egregium*, dit *Elius Sparzianus*; lequel, parmi toutes ses autres merveilles, porte aux nues la salle du soleil avec son plafond de cuivre ou de bronze; ouvrage à la vue duquel les plus habiles mécaniciens demeuraient stupéfaits.

Ce que nous savons de certain, c'est que l'Hercule Farnèse, la Flore et le taureau Farnèse, les deux baignoires ou cuves des fontaines de la place Farnèse ont été tirées de ces thermes (3). Combien d'autres raretés n'auront-ils pas renfermés? Et de quelle grandiosité ne devait pas être cet édifice? On y comptait

---

(1) Rome habituée à la rapine, dérobe même ce qui lui appartient. Elle a souvent dépouillé un édifice, pour en embellir un autre, ou les enlaidir tous deux. Le plagiat fait encore moins de mal.

(2) *Galieno Clementissimo principi cujus invicta virtus sola pietate superata est, et Saloninæ sanctissimæ Aug. M. Aurelius, victor dedicatissimus numini.*

(3) Le roi actuel de Naples, Ferdinand IV, comme héritier des Farnèses, a fait transporter ces monumens dans sa capitale. Ainsi, ceux qui veulent aujourd'hui voir l'Hercule et la Flore Farnèse, les trouveront à Naples, au palais de' Studi (l'académie), et ils verront le taureau au milieu de la promenade des tuileries à Chiaia, où il fut placé en 1794. Les superbes cuves sont encore à Rome, à la place Farnèse, mais ne tarderont probablement guères d'aller à leur tour embellir Naples. Rome doit un jour rendre au monde ce qu'elle lui a volé.

jusqu'à seize mille siéges de marbre. Aujourd'hui tout cela est réduit à une ruine grandiose, qui étonne l'imagination et inspire la mélancolie, mais n'offre aux amateurs et aux artistes aucune instruction (1). Cette ruine ronde adjacente à ces thermes, près S. Sixte, passe pour celle d'un temple d'Hercule.

Cirque de Caracalla. (près de Capo di Bove). C'est C'est le seul cirque dont on voit encore la forme entière. On y apperçoit diverses ruines de son enceinte, les deux tours pour les patriciens et quelques débris de portiques. Les ruines des murs terminent dans la partie circulaire par une porte dans le milieu, ornée de niches; c'est par celle-là que le vainqueur sortait en triomphe.

Dans l'épaisseur des voûtes, on a employé fréquemment des vases de terre qu'on nommait *olle*, placés leur ouverture en bas. Elles n'y pouvaient servir comme dans les théâtres à repercuter les sons, elles avaient plutôt pour objet de rendre les voûtes moins pesantes.

On apperçoit encore au milieu les vestiges de l'épine ou arète, sur laquelle était l'obélisque qui est aujourd'hui à la place Navone.

On croit que l'autel du dieu Consus y est encore enterré. Pourquoi donc n'en pas faire la fouille ?

Edifice rond, a côté du cirque de Caracalla. Dans une vigne, sur la voie Appienne, près S. Sébastien, se voit un grand édifice antique de forme ronde, sur lequel est une maison moderne. Son plan inférieur est un peu plus bas que le niveau du sol. Dans l'intérieur, au milieu de son aire,

---

(1) Ces thermes, commencés par Caracalla, furent achevés par Alexandre Sévère. Tous ces thermes se divisaient en deux étages; l'inférieur au rez-de-chaussée, pour les bains; le supérieur, pour les exercices du corps et ceux de l'esprit.

s'élève un pilier rond, sur lequel est appuyée sa voûte, ce qui forme autour un vide circulaire spacieux, au point d'y pouvoir tourner toute espèce de voiture. C'est probablement là que Vignole a pris l'idée du souterrein de la cour du palais de Caprarola.

Cette rotonde, d'environ 100 pieds de diamètre, est au milieu d'une enceinte quarrée, dont les murs avec pilastres subsistent encore. Le tout est en briques. Serlio et Palladio en font un temple somptueux, avec parvis et péristiles, vestibules devant et derrière, et niches en dedans et autres ornemens.

Thermes de Dioclétien. (sur le Quirinal, au sentier d'enhaut). Fabrique immense dont il reste de superbes ruines. Les rotondes de S. Bernard et des greniers sont encore imposantes ; mais la pinacothèque où fut transportée la bibliothèque ulpienne, ce sallon immense l'est peut-être encore davantage. C'est aujourd'hui l'église des chartreux. Sa longueur dans son état actuel est de 439 pieds 3 pouces. Mais à n'en considérer que le sallon seul, sa longueur est de 180 pieds 5 pouces 2 lignes ; sa hauteur de 93 pieds 8 pouces 6 lignes. Sa couverture est une voûte à arètes, soutenue par huit colonnes de granit d'Egypte, toutes de la même espèce et d'un seul morceau. Si on ne leur voit plus leur couleur propre, il faut en remercier les artistes modernes qui, n'ayant pu faire les autres colonnes de stuc semblables à celles de granit, ont donné à celles de granit la couleur de leurs colonnes de stuc.

Les quatre colonnes des angles sont corinthiennes, du diamètre de 4 pieds 2 pouces 9 lignes. Les quatre autres sont composites, du diamètre de 4 pieds 4 pouces.

Ce mélange d'ordres différens dans un même étage est unique dans les monumens antiques. Vitruve l'admet ; mais le corinthien et le composite sont-ils en effet deux ordres différens ?

Que les colonnes les plus grosses soient vers le milieu, la

solidité l'exigeait, puisqu'elles y soutiennent la retombe de trois voûtes, tandis que celles des angles n'en supportent que deux. Chacune de ces colonnes est en effet d'un diamètre différent. On n'a donné ici que leur diamètre moyen. Elles sont hautes de 43 pieds 6 pouces 4 lignes ; l'entablement l'est de 10 pieds 6 pouces 6 lignes. Les bases, chapiteaux et corniches sont de marbre blanc ; tout le reste est de briques, revêtues de stuc. L'architrave est à trois bandes, avec de petites corniches remplies d'ornemens. La frise n'en a point, et la corniche en est chargée à l'excès. Les denticules sont plus hautes que larges. Au-dessus des modillons sont deux larmiers de diverse grandeur, et il ne devrait y en avoir aucun. Le supérieur est couvert de roses, de coquilles, renfermées dans des fleurons.

Mais ce qui choque le plus dans cet édifice sont les ressauts fréquens de l'entablement. Ce défaut, joint à la superfluité des ornemens, est un indice de l'altération que commençait à subir le goût. Si les frontons sur les arcs ne sont pas modernes, comme il paraît qu'ils le sont, il faudrait convenir qu'au temps de Dioclétien on était déjà assez mal en architectes, ou qu'on n'avait pas fait choix des meilleurs, comme il arrive partout très-ordinairement.

Le vestibule circulaire par lequel on entre dans le grand sallon, a 59 pieds 1 pouce 6 lignes de diamètre. Il a une voûte hémisphérique, et les arcs renversés.

Arc de Constantin. (près le colisée). C'est ici la corneille d'Esope. On enleva les trophées de l'arc de Trajan pour en orner ce monument, élevé à Constantin après la bataille où il défit Maxence au pont Milvius : triste preuve de la corruption des hommes et des arts (1).

---

(1) C'est une interpolation dans l'inscription que cet *instinctu divinitatis* : le marbre est là plus creusé, et les trous des lettres plus confus ; on y lisait d'abord : *Diis faventibus*.

Il est à trois arcades comme celui de Septime Sévère, mais sans communication entre celle du milieu et les latérales. Il est, comme tous les autres, enterré jusqu'au-dessus de la base des piedestaux.

Tout l'édifice est de marbre blanc, posé à sec avec des crampons de bronze à queue d'aronde. Il a quelques chambrettes dans la direction de l'attique, pour diminuer le poids et épargner les matériaux. On y monte par un escalier intérieur.

La hauteur totale est de 65 pieds 10 pouces 9 lignes. Les piedestaux sont de 12 pieds 1 pouce 4 lignes de haut. Les colonnes, du diamètre de 2 pieds 8 pouces 8 lignes, ont de hauteur 26 pieds 10 pouces. Le grand arc a d'élévation 35 pieds 10 pouces 3 lignes 3 quarts, de largeur, 20 pieds 1 pouce 5 lignes. Les arcs latéraux ont de hauteur 23 pieds 5 pouces 6 lignes. Leur largeur est inégale : dans celui vers le colisée, elle est de 10 pieds 5 pouces 9 lignes, et dans l'autre, de 10 pieds 3 pouces 7 lignes. Chacun des massifs est large de 8 pieds 10 pouces 8 lignes, excepté celui du flanc vers le colisée, qui est de 8 pieds 8 pouces 7 lignes. La profondeur est de 20 pieds 5 pouces, et la largeur totale de 77 pieds.

Les piedestaux ont sous la base deux socles. Leurs bases et corniches se continuent partout, ainsi que les impostes des arcs.

Les colonnes sont de marbre jaune, cannelées, détachées des murs, qui ont des pilastres corsespondans, plus courts que les colonnes, et avec un peu moins de retrait. La base est attique, les chapiteaux corinthiens.

L'architrave est à trois bandes, sans ornemens ; l'inférieure est enchâssée dans le chapiteau des colonnes, parce qu'elles sont plus hautes que les pilastres. La frise est restée brute, peut-être pour avoir été couverte de métaux, comme paraissent l'indiquer quelques fragmens.

La corniche n'a ni larmier ni cimaise. Les voûtes n'ont point d'ornemens, mais les murs verticaux en ont.

La corniche de l'imposte du grand arc est aussi grande que

pourrait l'être celle d'un entablement, et a des modillons et denticules. Les trous annoncent des guirlandes de bronze qui n'y sont plus.

Les bas-reliefs des deux longues bandes sont les seuls qui représenteut les fastes de Constantin, la prise de Vérone, la bataille au pont Milvius, son triomphe après cette victoire, et un congiaire au peuple.

Tous les autres appartiennent à Trajan. Dans les ronds, sont des châsses, des sacrifices à Apollon, à Diane; l'orient et l'occident figurés par des chars à deux chevaux; sous l'arc et en regard l'un de l'autre, sont Trajan combattant les daces. Les deux morceaux les plus remarquables sont à l'extrémité des façades; le combat contre Decebale, roi des daces, des sacrifices, l'allocution de Trajan aux soldats, le couronnement d'un roi parthe avec un dace captif. Dans l'autre façade, un jeune prince suppliant Trajan, la basilique Ulpienne, la voie Appienne restaurée, un triomphe. Les huit grandes statues de prisonniers daces ont des têtes modernes, depuis le vol que fit des antiques Laurent Médicis, l'assassin d'Alexandre Médicis. Dans l'escalier, une foule de marbres, où sont sculptés des feuillages, sont des reliques d'autres plus anciens monumens.

Baptistère de Constantin. (à saint Jean-de-Latran). Palladio le regarde comme un édifice moderne, composé des dépouilles d'anciennes fabriques; il en loue l'invention et la sculpture des ornemens; mais il loue aussi ces feuillages sur la base, pour suppléer au défaut de hauteur des colonnes de porphyre; ressource peu raisonnable dont il a fait lui-même usage à Venise pour celles de la porte de saint Georges Majeur; et cette répétition de doucines et ce cahos de sculptures où l'œil ne peut trouver de repos, ne méritent-ils point aussi des éloges?

Mausolée de sainte Hélène. (*torre pignatara*, tour

aux Pots). Trois milles au-delà de la porte Majeure, sur la voie Labicane ou Prénestine, est une fabrique ronde, avec de grandes niches enfoncées dans l'épaisseur du mur d'enceinte. Malgré la solidité de cette construction, la partie supérieure est presque toute démantelée; il ne reste qu'un morceau de la voûte qui, de loin, ressemble à une tour; et comme on voit dans la maçonnerie des pots (olla) employés pour l'alléger, ce monument en a pris le nom de Tour aux Pots.

Mausolée, ou temple de Bacchus. (à sainte Agnès, hors des murs) Un peu plus d'un mille hors de la porte Pie, ou Colline, ou Numentana, à la vue du mont Sacré, lequel est à droite, au-delà du pont Lamentana, ou Numentana, se trouve ce curieux édifice.

Plan circulaire, du diamètre de 48 pieds. Au milieu de l'aire est un tambour, soutenu par des arcs, recouverts de marbre, et des colonnes de granit, composites et accouplées, non dans le sens de la circonférence, mais dans celui du centre. Les arcs sont inégaux; les colonnes le sont aussi, tant dans leur diamètre que dans leur retrait. L'enceinte intérieure est divisée en 16 niches, alternativement courbes et rectangles.

La couverture et le comble du tambour sont modernes, ainsi que les peintures; celles cependant de la voûte qui tourne autour du tambour et qui représentent des vendanges, sont antiques, mais refaites en beaucoup d'endroits.

Dans la niche du milieu, en face de l'entrée, est une urne de porphyre, longue de 7 pieds 5 pouces 6 lignes, large de 5 pieds, haute de 3 pieds 10 pouces. Elle est couverte de bas-reliefs, de pampres et d'enfans qui cueillent le raisin. En dedans, à l'un des bouts, est une espèce de coussin. Le couvercle saille en dehors, de tous côtés, d'un pouce, et dans le milieu, de chaque côté, est une tête avec festons qui

passent par les angles. Les soutiens, de marbre blanc, à griffes de lion, sont modernes (1).

Tout l'édifice est de briques, excepté les colonnes qui sont de granit, les bases, chapiteaux, corniches et chambranles, qui sont de marbre blanc.

Le corps de l'édifice posait sur un soubassement continu de 8 pieds 6 lignes, dont on apperçoit encore un reste. Sur ce soubassement régnait une espèce de corridor ou portique, avec quatre entrées. En dehors et sur le devant était un autre portique, long de 44 pieds 6 pouces, large de 15 pieds, et terminé circulairement; suivait ensuite une grande cour, de forme également mixtiligne, longue de 518 pieds, large de 118 pieds, et enceinte par un mur épais de 2 pieds 10 pouces 6 lignes, percé de beaucoup de fenêtres.

Comme le site est sur un pendant, le mur, d'une part, est enterré et détruit, tandis que de l'autre il est très-élevé et soutenu par des contreforts.

Tour des Esclaves. (trois milles hors de la porte Majeure). C'est une fabrique toute de briques, à trois rangs de corniches, et l'on ne sait à quel usage elle a pu servir, ni si elle fût un temple ou un mausolée.

Du milieu du rez-de-chaussée, sort un grand pilier sur lequel s'élève une voûte spacieuse divisée en 7 niches. La même distribution de niches se répète dans l'étage supérieur. Au troisième étage, avant la naissance de la voûte, sont quatre ouvertures circulaires, espèce de fenêtres extraordi-

(1) Cette urne se voit aujourd'hui au musée du Vatican dans la salle à croix grecque, où le pape Braschi Pie VI l'a fait transporter, ainsi que celle qu'on y voit en face d'elle, et qui fut long-temps à Torre Pignatara. Celle-ci était le tombeau d'Hélène, femme de Constantin, et l'autre celui de leur fille Constance. Quoiqu'on eût fait des saintes de ces deux femmes, il paraît que Braschi, en véritable amateur, a été beaucoup plus curieux de leurs belles urnes que de leurs reliques.

naires dans les édifices antiques. Une grande partie de la voûte supérieure est détruite.

Dans les environs, tout est plein de ruines informes; non-seulement ceux de la ville Eternelle, mais toute la campagne de Rome en est semée : beau champ de conjectures pour ces rovinambules que nous appelons antiquaires. Mais pour qui ne va à la recherche que du beau et du bon, on peut poser ici les limites de ce qu'il y a à voir de l'architecture de Rome antique.

OBSERVATIONS

SUR

L'ARCHITECTURE DE ROME ANTIQUE.

Montaigne, avec toute sa sagacité, ne sut voir dans Rome que le ciel sous lequel la Rome antique avait été assise, et le plan de son gîte. Elle lui parut être plutôt le sépulcre de Rome que ses ruines. Le monde, fatigué de sa longue tyrannie, avait brisé et fracassé toutes les pièces de ce grand corps; et parce qu'encore, tout mort, renversé et défiguré, il lui faisait horreur, il en ensevelit la ruine même.

Quelques débris restèrent pourtant hors de sa tombe, pour attester une grandeur que tant de siècles, tant d'incendies, tant de malheurs réunis pour l'exterminer, n'avaient pu totalement détruire. Mais ces débris n'étaient, sans doute, que ceux de ses monumens les moins fameux; les plus remarquables avaient dû les premiers se voir détruits. Montaigne poursuit et demande ce que nous admirons donc aujourd'hui dans cette Rome bâtarde, dont les édifices nouveaux, en s'attachant à ces vieilles masures, lui rappellent les nids que les moineaux et les corneilles vont suspendant aux voûtes et

parvis des églises démolies en France par les huguenots. Le tombeau de Rome lui-même est enterré. Quel ancien romain pourrait reconnaître aujourd'hui le plan de sa ville ? Dans ces vallons encombrés de ruines se sont formés les monts Citorio, Savelli, Giordano; les sept collines sont tellement rongées et dégradées, qu'on ne peut plus concevoir comment le Capitole, outre une multitude de maisons, contenait trente temples et celui de Jupiter Capitolin. Le sol est tellement exhaussé par les ruines, qu'en creusant à 30 et 40 pieds de profondeur, on trouve, ou la cime d'une colonne encore debout, ou le pavé de quelque rue. Rome papale n'a d'autres fondemens que les débris de la Rome des rois, des consuls et des empereurs. Quel spectacle que le sépulcre de cette Rome!

Ce tombeau (1), quel qu'il soit, ces reliques de la ville de l'univers, méritent bien d'être observées; ce sont les magnifiques restes de l'empire le plus puissant qui eût jamais été sur notre petit globe terraquée. Ce sont, pour la plupart, des ouvrages publics, et souvent faits par de simples citoyens, enflammés de l'amour de la patrie. Si c'est là un mérite digne de l'attention des penseurs, elles en ont un autre propre et immédiat; c'est qu'elles sont l'ouvrage des artistes des nations les plus savantes. Les grecs et les romains ont eu dans les beaux-arts (les étrusques et les égyptiens voudront bien permettre qu'on le dise) le goût le plus épuré. Quoiqu'ils n'aient pas été sans taches, pas même sans défauts, nous autres, plus savans qu'eux, malgré tous nos moyens et avec toute

(1) Muojono le città, mujono i regni :
Cuopre i fasti d' obblio l' arena e l' erba.

Rome cependant ne périt pas par la main des barbares, mais par celle des chrétiens qui se déchirèrent entr'eux dans leurs guerres civiles. Les folies des papes lui furent si funestes, que pendant leur résidence à Avignon, Rome avait à peine quinze mille habitans, auxquels il ne restait plus d'autre eau que celle du Tibre.

notre envie et notre présomption, n'avons pas encore même pu arriver à les égaler. Qui s'est imaginé les avoir surpassés, n'est à coup sûr qu'un parfait ignorant.

Ces ruines sont dignes de tout notre respect ; elles sont une école pour les artistes ; et puisque nous parlons ici d'architecture, elles en enseignent l'excellence et la beauté. A ce profit qu'on retire de leurs études, se joint un autre plus intéressant, celui d'apprendre à la fois l'histoire agréable des beaux-arts, et l'histoire utile des mœurs et de l'esprit des nations. Si l'avantage dont elles sont pour les artistes est grand, il l'est donc encore plus pour les amateurs, les connaisseurs dont les vues sont dirigées vers le bien public ; il est donc immense pour ceux de ces derniers qui ont à la fois l'occasion, le pouvoir et le desir de l'opérer.

Si cependant toute célébrité a pour mesure l'utile et l'agréable, laissons les anticomanes fureter curieusement les sites et les ruines du grécostase, des latomies ; qu'ils se délectent autour de la caverne de Cacus, du bois d'Annaperenne, du tombeau d'Acca Lamenta, de la maison du roi Sacrificule, du figuier ruminal, de la colonne Lattaria ; qu'ils jouissent bien de ces futilités et de tant d'autres, ces pauvres gens qui n'aiment que l'inutile et l'épineux ! La plus médiocre carte topographique pour de telles facéties, est préférable au fatras des volumes sur Rome antique et moderne.

Dans les premiers temps, les romains employèrent à la construction de leurs édifices de grandes pierres équarries ; ils adoptèrent ensuite la maçonnerie réticulaire incertaine, composée de pierres irrégulières réunies par le mortier ; dans les meilleurs temps de la république, ils usèrent souvent de la maçonnerie réticulaire certaine, composée de petites pierres égales et équarries, disposées en forme de réseau ; ils en vinrent ensuite aux briques ; et enfin sous les empereurs ils employèrent toutes sortes de matériaux et de toutes manières. Il suffit d'observer les murs de la ville et ses autres édifices ; on y trouve toutes sortes de matériaux : les briques

y sont de toutes sortes de grandeurs, et il y en a même de triangulaires.

Il est inutile de parler de la solidité de leur maçonnerie ; nous sommes peut-être plus habiles qu'eux dans la coupe des pierres, dans le calcul des forces à opposer au poids et à la poussée des voûtes, science fille de notre pauvreté. Leur puissance dédaignait ces misères, ces subtilités. Rien n'était épargné pour le grand, pour le solide, pour le beau ; et pour mieux conserver leurs murs, ils les émaillaient avec cet enduit que nous avons tant admiré, tant loué, tant vanté, et jamais imité.

La somptuosité des marbres tirés des pays les plus lointains, fut le luxe de ces maîtres du monde. Leur magnificence employait sous leurs pieds ces mêmes matières dont nous faisons des tableaux que nous estimons précieux, et les mosaïques ne servirent jamais qu'à leurs pavés.

Enfin, quant aux ordres qui forment le principal mérite de l'architecture, les romains les prirent entièrement de la Grèce (1) ; mais peu-à-peu ils les altérèrent en en agrandissant les rapports, en multipliant leurs membres, en les chargeant d'ornemens. Les progrès de cette altération sont une sorte de chronologie pour les monumens ; mais, ce qui est pire, ils en altérèrent jusqu'à l'usage, en ne se servant pas toujours des colonnes pour l'usage auquel elles appartiennent, c'est-à-dire pour soutiens essentiels des édifices. On en abusa pour orner, de la manière la plus insignifiante, les théâtres et amphithéâtres ; et l'exagération arriva à son comble en les juchant sur des piedestaux, au milieu de ressauts, et surtout dans les arcs de triomphe.

On a parcouru jusqu'ici l'architecture de Rome antique, depuis le temps de ses rois, jusqu'au quatrième siècle de l'ère

(1) Il y a des gens qui voient tout en étrusque, jusqu'aux loix des 12 tables ; ils les veulent prises en Etrurie, d'autres ne voient rien qu'en grec, et ils en dérivent jusqu'à la langue latine, syllabe pour syllabe.

chrétienne ; et c'est là qu'elle finit. De cette époque jusqu'à la renaissance des arts, c'est-à-dire pendant une bonne dixaine de siècles, quelle architecture eut Rome ? Aucune, pour peu que, par ce mot architecture, on entende une science ou art dirigé par des principes et des règles. On fabriqua pendant ce long temps au hasard et sans règles ni principes : c'est ce qu'on nomme l'architecture du moyen âge ; et malgré sa longue durée, nous n'en parlerons ici qu'en passant (1).

---

(1) Il paraîtra une histoire générale et détaillée des arts du dessin dans les temps du moyen âge, ouvrage d'un prodigieux travail de M. Dagincourt, français d'un rare mérite.

Dagincourt, ci-devant fermier-général, digne ami du vertueux Turgot, ne voit de soulagement à la douleur de sa perte, que dans l'étude des arts ; il vend sa charge, en distribue le produit à ses héritiers, et se retire à Rome. Il y trouve tout rempli de la gloire de notre Poussin, et pas un monument décerné à son génie. Il sollicite, il obtient la permissson de lui ériger un tombeau dans le panthéon, et l'y fait construire à ses frais. Dagincourt console ainsi les mânes d'un grand-homme oublié, et acquitte généreusement une dette de la France.

La révolution l'a privé des moyens de continuer un grand et utile ouvrage déjà très-avancé, l'*Histoire de l'Architecture du moyen âge ;* il avait visité, dessiné et fait graver les plus estimables ouvrages de ce genre, et conservé le fil qui lie l'architecture moderne à celle des anciens. Ces monumens sont menacés de disparaître bientôt du sol de la France, comme ils sont déjà disparus de celui de l'Angleterre, par l'effet des changemens politiques et religieux, survenus dans ces deux pays. L'ouvrage de Dagincourt en conserverait du moins l'image et le souvenir.

Qui pourrait ne pas desirer que cet honnête français fût invité à rapporter à sa patrie le fruit précieux de tant d'années de recherches et de travaux, et assuré que le gouvernement lui fournira les moyens d'achever et de publier son intéressant ouvrage ?

Un homme peut seul, dans la république, rendre ce service aux arts et à son pays. Il n'est point besoin de le nommer ni de le désigner ; il est digne, à-la-fois, et capable de sentir que les hommes tels que Dagincourt, sont une propriété de la France, qu'elle reprend où elle la trouve, et à laquelle elle ne peut ni ne doit renoncer. Je desire pour les arts et pour mon pays, que cette note tombe sous les yeux de celui auquel je crois qu'elle ne saurait manquer d'inspirer le desir de faire une bonne action.

ARCHITECTURE DE ROME

DANS LES TEMPS DU MOYEN AGE.

Dans le quatrième siècle, les chrétiens abandonnèrent leurs tanières des catacombes et s'élevèrent jusqu'aux basiliques, grandes salles royales divisées en trois nefs par deux files de colonnes isolées, et terminées par un fond curviligne. Bientôt on vit paraître saint Jean-de-Latran, saint Pierre, sainte Croix-de-Jérusalem, saint Laurent, sainte Agnès, basiliques élevées sous Constantin ; sainte Marie-Majeure, saint Vital, sous Constance ; saint Paul, sous Théodose ; sainte Sabine, saint Pierre-ès-liens, saint Jean et saint Paul, sous Valentinien, etc.

La forme et la construction des basiliques qui servaient aux romains pour leurs tribunaux, leurs négociations ou bourses, étaient comme l'indique leur nom, de beaux et somptueux édifices. La basilique de Fano avait exigé un Vitruve ; mais pour les autres basiliques chrétiennes on ne cherchait pas des Vitruves, il suffisait de maçons ; et comme il ne nous déplaît pas infiniment à nous autres hommes si raisonnables de nous élever sur les ruines d'autrui ; aussi plut-il beaucoup à ces premiers chrétiens, tous saints, et sur-tout à ces très-grands et très-excellens pontifes, les papes saint Grégoire-le-grand, saint Léon-le-grand de détruire autant qu'ils le purent les temples et les monumens de cet abominable paganisme, d'en arracher les marbres et les métaux, pour les sanctifier et en enrichir leurs églises. A merveille. Mais quant à ces prodiges de leur architecture, nous ne pouvons guères juger aujourd'hui de leur exécution, parce que les uns ont été détruits et refaits d'une autre manière, que les autres ont souffert tant d'altération

par les raccommodages et les ornemens nouveaux qu'on y a ajoutés, que bien peu conservent quelque chose de leur primitive structure. Néanmoins donnons-leur un coup-d'œil.

ÉGLISES

DU 4e. JUSQU'AU 15e. SIÈCLE, QUI SONT ENCORE RESTÉES BASILIQUES.

SAINT LAURENT. (hors des murs, à Campo-Varano). Le portique semble très-postérieur à la fondation de la basilique. Qui sait d'où ont pu sortir ses quatre colonnes cannelées en spirale, manière inconnue à la belle antiquité ? Elles soutiennent cependant une corniche.

Dans l'intérieur de l'église, les premières files de colonnes sont composées de colonnes entières ou de morceaux de colonnes, ramassées çà et là et employées grossièrement avec des bases et des chapiteaux différens (1). Sur ces colonnes il n'y a point d'entablement, mais elles portent des arcs, innovation dans l'architecture romaine, qu'il faut remarquer : elle fait époque.

Les colonnes suivantes sont bien dans la même direction, mais sur un plan si inférieur qu'elles sont enterrées jusqu'aux deux tiers de leur hauteur. Une telle différence de niveau dans le plan du même édifice, montre assez les vicissitudes qu'il a souffertes. Sur ces colonnes est un architrave, qui est moins un architrave qu'un assemblage de fragmens antiques de frises, de corniches et autres morceaux hétérogènes. Sur cette singulière architrave s'élève un autre ordre de colonnes qui portent des arcs.

L'ancien cloître attenant à cette église est pareillement à

---

(1) Dans deux de ces chapitaux, vers ces tribunes, dites *amboni*, on voit sculptés un lézard et une grenouille ; celle-ci, pour indiquer le nom de Brastracon ; l'autre celui de Satires, deux architectes grecs, auxquels, dans leur temps, il ne fut pas permis de mettre leurs noms sur leurs monumens à Rome.

arcs, soutenus par de petites colonnes de toute espèce. On peut remarquer encore ces très-petites et très-étroites fenêtres terminées en arc.

SAINTE AGNÈS. (hors des murs). Est à deux ordres de colonnes l'un sur l'autre. Tous les deux supportent de petites arcades. Les colonnes sont de diverses sortes de marbre et à bases différentes ; il y en a deux striées et à baguettes si bisarres, qu'on compte sur chacune jusqu'à cent quarante cannelures ; travail de ces temps déréglés, qui permet de trouver dans cette église comme dans d'autres de la même espèce, une foule des plus beaux marbres, enlevés aux monumens anciens, défigurés et employés sans jugement.

SAINTE MARIE-MAJEURE. On la croit fabriquée sur les ruines du temple de Junon Lucine. Elle a été tant raccommodée, retouchée, qu'elle ne conserve de son origine que la forme basilicale, et ses colonnes qu'on a probablement réduites à l'uniformité qu'elles ont.

SAINT PAUL. (hors des murs). C'est plus qu'une basilique, car il a quatre files de grandes colonnes qui, malgré tant d'innovations, conservent encore toute la grandiosité des péristiles. Admirez-en l'effet merveilleux, et passez. Ces petits arcs qui règnent au-dessus d'elles portent des masses énormes de murs, et il semble que là un second ordre de colonnes eût été nécessaire.

SAINTE SABINE. (sur l'Aventin). Au portique latéral sont deux colonnes d'un granit peu commun ; à l'autre portique, dans le couvent et à la porte principale de l'église, sont des colonnes spirales et d'autres de divers genres, qui supportent d'assez vilains arcs. Le chambranle de cette porte est d'un seul morceau de très-beau marbre. Les colonnes qui forment la grande nef de cette basilique sont aussi fort belles, toutes

égales, cannelées, avec de bonnes bases et de beaux chapiteaux corinthiens, sur lesquels règnent des arcs (1).

SAINT PIERRE-ÈS-LIENS. (sur l'Esquilin). Salle spacieuse à deux files de belles colonnes cannelées qui soutiennent des arcs. Ici se montre plus d'uniformité. Elle provient surement de restaurations postérieures. Peut-être y a-t-il eu autrefois au-dessus de ces files un second ordre de colonnes.

SAINTE MARIE IN COSMEDIN. (Bouche de la Vérité, au pied de l'Aventin). Le temple de la Pudicité patricienne fut converti en église de la Vierge, et les moines ou maîtres grecs qui y tenaient une école, l'appelèrent *in Cosmedin*, qui signifie ornement.

Si c'est un ornement que cet avant-portique, de quatre colonnes différentes, qui soutiennent une voûte en berceau d'une très-maussade forme ; quiconque a des yeux peut en juger. Il est vrai de dire cependant que c'est-là une addition ou un rabillage moderne.

Dans le portique qui suit, est cette pierre, ce couvercle d'égoût qui, à cause de l'ouverture qu'on voit dans son milieu, a donné à cet endroit le nom trivial de Bouche de la Vérité.

---

(1) Il n'est pas hors de vraisemblance que tous ces marbres aient appartenu aux temples de Junon et de Diane qui étaient sur cette colline. On assure que, dans ce dernier, le roi Servius Tullius avait érigé une colonne de bronze, sur laquelle étaient gravés en grec les articles de la confédération de Rome et des villes du Latium. Quel trésor perdu!

Un autre plus singulier ornement se voyait dans ce même temple. « Un sabin, suivant le conseil du prêtre de ce temple, pour obtenir la faveur de Diane, lui immola la plus grasse de ses vaches. La chair en fut pour le prêtre, et les cornes pour le temple, qui se trouva successivement tout orné de cornes de vaches. Il y avait aussi à Delos un autel fait entièrement de cornes, et il passait pour une des sept merveilles du monde ». Qu'étaient-ce donc que les six autres à cette époque?

L'intérieur de l'église a trois nefs, et les colonnes qui soutiennent les arcs sont de toutes les sortes. A côté de la porte il y en a d'autres plus grandes, telles que quelqu'autres engagées dans les murs. On a conservé dans celle-ci la triple division des primitives églises, formées du *nartece* de l'*ambone* et du sanctuaire. Cette enceinte de marbre au milieu avec ses deux tribunes, constitue cette division.

Saint Georges. (in Velabro). Le portique est de colonnes isolées, qui soutiennent une bonne architrave. L'intérieur est à l'ordinaire, avec des colonnes de toute espèce, à chapiteaux différens, qui soutiennent des arcades. La seule chose uniforme qu'aient ces colonnes, est d'être toutes sans base.

Saint Clément. (près le Colisée). Ce petit portique, de quatre colonnes, dont deux à chapiteaux ioniques, et deux à chapiteaux corinthiens, avec cet ornement demi-gothique qui le couronne, ne paraît pas de la même date que l'église. Le parvis qui le suit a des colonnes de toute espèce, avec une architrave qui règne au pourtour.

La basilique montre deux files de colonnes hétérogènes, avec bases et chapiteaux de tous genres qui soutiennent des arcades ; au milieu de la nef sont deux belles tribunes *amboni*. Il reste encore une portion du cloître du couvent avec des colonnes qui portent des arcs, et les murs conservent les vestiges de petites fenêtres arquées.

Sainte Cecile. (au-delà du Tibre). Cette basilique est aussi à petites arcades. Des modernes, pour les embellir, ont recouvert de stuc ses colonnes de marbre.

Sainte Marie. (au-delà du Tibre). Cette basilique offre de grosses colonnes de marbre, mais toutes de différens diamètres et avec bases et chapiteaux divers. Là il n'y a point d'arcs, mais une grande architrave, sur laquelle, pour mo-

dillons, on a placé des fragmens de corniches antiques de toutes les sortes.

Saint Chrisogone. (au-delà du Tibre). Ressemble beaucoup à la précédente, par la disposition et grandeur des colonnes, parmi lesquelles on en voit deux grandes de porphire. Les chapiteaux cependant sont modernes.

C'est dans ces environs qu'on suppose qu'étaient la naumachie d'Auguste, les thermes de Sevère, et l'on aura détruit et dépouillé ces édifices pour en fabriquer et orner ces églises.

Les autres vieilles églises, de sainte Pudentiane, saint Praxède, saint Martin-du-Mont, sainte Prisque, saint Saba *ara cœli*, etc. sont dans le goût des précédentes basiliques. Toute la différence consiste dans la plus grande ou la moindre altération que chacune a pu souffrir par les restaurations ou les prétendus embellissemens.

OBSERVATIONS

SUR LES ÉDIFICES DE ROME

DU 4e. AU 15e. SIÈCLE.

La forme basilicale des primitives églises est très-avantageuse. On y découvre tout d'un coup-d'œil et de quelque point qu'on soit placé. Elle a de la noblesse et du svelte. Les colonnes isolées et également espacées y font bien leur office de soutiens, y donnent de la grandiosité, et à chaque mouvement du spectateur lui présentent diverses perspectives. Voilà en architecture des beautés positives et principales. Mais ici elles dérivent d'une imitation mesquine et d'un besoin encore plus mesquin.

Une fois qu'une basilique eût passé au service d'une église,

ce fut, pour les architectes ou maçons de Rome, une règle absolue, que de donner aux églises la forme basilicale, et pour le plaisir de s'embellir des beautés d'autrui, ce qu'il y avait de plus magnifique dans Rome fut détruit et dérobé pour en orner les nouvelles églises triomphantes.

Les colonnes furent employées au hasard, et sans égard au caractère des ordres, au retrait de leur fût, aux rapports des parties, à la convenance des bases des chapiteaux et des entablemens. Ce ne fut plus le goût, mais le seul besoin de bâtir qui dirigea les artistes, et ce fut une œuvre méritoire de détruire pour sanctifier les marbres et les pierres.

Lorsqu'on n'eût pas sous la main de grandes masses pour les entablemens, on recourut à l'expédient de passer des arcs sur la tête des colonnes ; on crut même que ces arcs diminueraient le poids de la maçonnerie, et rendraient la fabrique plus svelte. La forme de ces arcs fut cependant toujours à plein cintre.

Ces arcs et arceaux furent estimés si commodes, qu'on les adopta, même à l'extérieur des fabriques, pour soutenir comme en l'air et avec une grande saillie extérieure d'autres constructions. Cet usage s'étendit beaucoup et dura longtemps, comme on peut l'observer au palais de Venise, au château saint Ange, au Vatican et ailleurs.

On peut remarquer le grand usage qu'on faisait des colonnes dans ce temps ; elles abondaient dans Rome. Mais il est bien plus digne d'attention qu'on les ait constamment employées comme soutiens essentiels des constructions, et même comme plus que soutiens.

Qui veut voir un tel emploi de colonnes, n'a qu'à regarder les clochers des églises dont on vient de parler, et de quelques autres encore. Elles y soutiennent toujours des arcs ; mais quelles colonnes ! des fuseaux sans grace et sans le mérite d'appartenir à aucun ordre. Les clochers de ces temps se ressemblent tous : de hautes tours quarrées à plusieurs ordres d'arcades demi-circulaires, soutenues par de petites colonnes avec des

corniches en scie, et ornées de petits morceaux de marbre ou de verres de diverses couleurs, semés çà et là.

Le gaspillage le plus prodigue de colonnes s'est fait dans les cloitres, témoins ceux de saint Laurent, hors des murs, de sainte Sabine, du chapitre de saint Jean-de-Latran et de saint Paul; vous y verrez de petites colonnes grêles, tantôt accouplées, tantôt isolées, soutenant des arceaux qui portent les grandes murailles de l'édifice.

On ne peut guères douter que ces embrions de colonnes n'aient été travaillées exprès pour l'usage auquel elles servent, car elles sont toutes semblables. Elles ont des espèces de chapiteaux, grossières ébauches de chapiteaux irréguliers; quelques-unes sont cannelées en spirales, d'autres cannelées sont tordues en spirales, d'où leur est venu le nom de torses.

Ainsi, on cherchait donc alors le beau; et quand, et où, et par qui n'a-t-il pas été cherché? Ces petites colonnes furent fichées comme une beauté jusques dans les fenêtres qui, dans ce temps, étaient petites, étroites, et terminées en demi-cercles. Celles de sainte Agnès, de saint Clément, de saint Laurent, sont si petites, qu'elles ressemblent à des meurtrières; mais elles sont sans colonnes. On en voit dans le milieu de celles de saint Paul, et de celles de quelques misérables maisons au-delà du Tibre, près le pont Cestius.

Les colonnes furent mieux employées dans les portiques que par-tout ailleurs; là, elles eurent des architraves, comme on le voit aux portiques de saint Laurent, saint Jean et saint Paul, saint Georges *in velabro* et saint Vital.

Les autres ornemens les plus à la mode alors étaient vraiment curieux. Dans les corniches des églises, des portiques, des clochers et des autres fabriques, on mettait des morceaux de pierre ou de briques taillés à angles très-aigus, qui formaient comme autant de dents de scie; et où l'on en voulait plusieurs rangs, on avait soin que les dents de dessus fussent placées en sens contraire de celles de dessous. Combien ne reste-t-il pas encore dans plusieurs de ces édifices de ces singu-

liers ornemens! Ceux où l'on remarque le plus de prétention, sont au portique de saint Jean et saint Paul, sur le Mont-Célius. Ces scies y sont accompagnées d'une sorte de petits modillons, avec une espèce d'ove au-dessous, au moyen desquels on a voulu sans doute représenter des gouttes de pluie. Cette grossière espèce d'ornemens se retrouve à l'Annonciade, contigue au foro transitorio, où se voient ces nobles restes du temple de Mars Vengeur. Quelle différence de goût dans la même ville, dans le même édifice!

On peut appercevoir d'autres étranges effets du goût qui dominait alors dans les restes de l'édifice nommé vulgairement palais de Pilate, que quelques-uns croient avoir été celui de Nicolas Rienzi, et qui n'a été celui de l'un ni de l'autre. Sur une de ses faces est une inscription en vers qui explique tout; la poésie en répond parfaitement à la sublime architecture, et au goût épuré du 11ᵉ. siècle: elle dit donc que ce merveilleux palais fut élevé par Nicolas, fils de Crescence, premier duc de Rome, et de Theodora (1); c'est un amas de fragmens de toutes sortes de sculptures. Les plate-bandes, les modillons, les consoles en sont couvertes; les colonnes en sont de briques, ainsi que leurs chapiteaux à scie: divers membres des corniches sont également en scie; mais outre ces scies si chéries, on imagina d'autres gentillesses qui auront passé alors pour les efforts du goût le plus raffiné. Telles sont les franges qui ornent le mur extérieur du chœur de saint Jean-de-Latran, ceux de l'église d'Aracœli, vers le capitole. Ici, il y a une simple, et là une double file de petits arcs sur consoles, desquelles pendent des espèces de houppes.

Il résulte assez clairement de ce rapide coup-d'œil, que du 4ᵉ. au 15ᵉ. siècle, Rome la sainte n'eut pas l'architecture de Rome profane, qu'elle n'en eût même aucune. Le besoin lui

---

(1) Les curieux de cette inscription barbare la trouveront dans les monumens de saint Alexis, par le P. abbé Nerini.

fit employer les colonnes des édifices antiques ; mais comment? De belles qu'elles étaient, elles les rendit laides. Plus de règle, plus de goût, et où ? à Rome, au milieu des chef-d'œuvres. Ce renversement du goût s'étendit sur tous les arts, sur toutes les sciences : la peinture, la sculpture, la poésie, l'éloquence, toutes les opérations de l'entendement humain y subirent le sort de l'architecture. Les arts naissent, croissent, s'améliorent, s'altèrent, dépérissent, se détruisent, refleurissent par les mêmes causes qui produisent les révolutions des empires, des peuples, des villes, des individus. Tout doit changer ; humiliante vicissitude ! Et tout est nécessaire ; dure nécessité !

L'architecture, si improprement nommée gothique, n'a jamais pris à Rome, peut-être la Rome antique y mettait obstacle. Le plus grand gothique qui s'y voie, est dans cet échafaudage qu'on appelle tribunes, qu'on a regardé comme un ornement ; des maîtres-autels isolés, tels qu'on en voit à saint Jean-de-Latran, sainte Cécile et ailleurs. Le gothique n'y est pas même dans les arcs qui ne sont pas aigus, ni dans les colonnes qui n'y sont pas des perches ; il n'y est que dans ces broderies, ces filigranes qui entourent les arcs ; dans ces frontons pyramidaux et dans leurs combles en aiguilles.

Une ombre de ces arcs aigus est restée dans les collatéraux de l'église de la Minerve, dans les dessus des portes latérales *d'ara cœli* ; dans les ornemens de quelques mausolées de cette même église, et dans quelques autres endroits. Otez ces légères ébauches gothiques, Rome n'a rien de remarquable dans le genre de cette fameuse architecture. L'église allemande de l'Ame n'est pas même gothique. Elles ne le sont pas aussi, ces portes, où parmi tant de petites colonnes se voient tant d'archivoltes de marbre comme en perspective, et dont l'une est à saint Antoine, abbé, près sainte Marie-Majeure, et l'autre à saint Thomas, sur le Mont-Célius. Rien à Rome n'est gothique.

Cependant l'architecture de ce genre n'est pas sans quelque

mérite : naturelle, svelte, légère, dégagée, elle surprend par l'élévation de ses grandes masses. Malgré ces avantages, Rome ne l'admit jamais : il est vrai que ces défauts étaient bien aussi dégoûtans. Une foule d'ornemens triviaux et entassés, point de grandes colonnes isolées pour soutiens; mais des piedroits ou piliers, auxquels sont collés des faisceaux de perches en forme de colonnes pour les orner. Ce vice qui était le plus à fuir, fut le seul que l'architecture romaine adopta, et qui y fit une telle fortune qu'il y domine encore. On ne verra donc plus, ou du moins bien rarement, des colonnes isolées, et par conséquent plus d'édifices en basilique. Tous les soutiens d'églises, de portiques, de cloîtres, de loges, de cours, seront des piedroits, de petits piliers, de gros, d'énormes piliers, auxquels on adossera, ou encastrera, non des colonnes feintes, en forme de perches, mais de véritables, de belles et bonnes colonnes, et non pour servir de soutiens, mais sans but, par cérémonie, et même pour ne faire qu'embarrasser.

ARCHITECTURE
DE ROME MODERNE,
Depuis le 15e. siècle, jusqu'en 1787.

ÉDIFICES DU 15.e SIÈCLE.
OUVRAGES DE JULIEN MAJANO,
Florentin.

Cour de saint Damaze au Vatican. C'est celle dont trois côtés sont entourés d'un édifice à trois rangs de loges (1). Quelques changemens qu'il ait subis, il offre toujours la grande différence qu'il y a entre des arcs soutenus par des pilastres ou piliers, et les architraves planes portées par des colonnes. Les deux premières logess ont à arcs et à pilastres ; la troisième est à colonnes avec architrave. Quelle est la plus belle de ces deux constructions ? Il ne faut que des yeux pour donner la préférence à cette dernière. Les anciens romains et les grecs n'en admirent pas d'autres : aussi les modernes, si empressés de renouveller les beautés de l'antique, si jaloux même de les surpasser s'il se peut, ne se serviront sans doute que de celle-là. Examinez bien, et observez quelle a été leur conduite à cet égard.

Église de saint Marc. La façade du portique est à

(1) Loges célèbres par les peintures de Raphael, et par ces arabesques pris de l'antique, qui font aujourd'hui nos délices en dépit de Vitruve et du sens commun.

deux ordres de petits piliers portants des arcs ; aux inférieurs, sont collées des demi-colonnes corinthiennes ; aux supérieurs, des pilastres aussi corinthiens : tout l'ouvrage est de travertin, fort bien assemblé. L'intérieur de cette très-ancienne église, malgré les embellissemens qu'il lui a fallu souffrir, est encore une basilique à arcades.

PALAIS DE VENISE. Le pape Paul II, vénitien, sculpté sur les chambranles de toutes les portes et fenêtres, fit faire cet énorme palais jadis papal, aujourd'hui sérénissime, comme résidence des ambassadeurs de Venise.

Son extérieur est de la plus grande simplicité ; ses grandes fenêtres traversées par des croix de marbre (1), ont de la majesté ; leurs chambranles, et ceux des portes sont d'un bon profil : cette couronne de merlons, soutenue par de petits arcs, vaut les entablemens et les balustrades. La grandeur de ses divisions en impose ; et tout nud, tout rustique qu'il est, il paraît un Hercule qui rit des afféteries mignardes des édifices voisins. La décoration de la grande cour, près l'escalier, consiste en un portique inférieur et une loge au-dessus, à petits piliers et arcs. Dans les gros piliers du portique, sont engagées des demi-colonnes doriques ; dans les petits piliers d'au-dessus, des demi-colonnes corinthiennes, les unes et les autres sur des piedestaux élevés et secs.

L'autre cour est aussi à deux étages ; le premier de colonnes corinthiennes, isolées, non pas rondes, mais polygones ; au-dessus des arcs qu'elles supportent, le deuxième étage a des colonnes ioniques aussi avec des arcs. Si l'intérieur du palais est aujourd'hui fort peu commode, du moins a-t-il certainement de la grandiosité.

---

(1) L'usage de diviser les fenêtres en quatre parties, au moyen de deux pièces de marbre posées en croix, était alors fort en vogue. Il y en a dès exemples même au Vatican, et c'est peut-être de là que dérive le nom de croisées donnée aux fenêtres par les français.

OUVRAGES DE BACCIO PIANTELLI,

Florentin, né en 1377, mort en 1447.

Saint Augustin. La façade est à deux ordres de petits pilastres, tous les deux à petits chapiteaux, espèces d'embrions du corinthien; porte simple, fenêtre ronde au milieu, bon fronton au sommet, flanqué de deux demi-frontons qui ne vont pas se dirigeant sous le fronton principal, mais, suivant le bel usage de Palladio, restent séparés comme deux cornes.

L'intérieur est à trois nefs, avec de hauts piliers, garnis de colonnes et de pilastres. Les chapelles sont en quart de rond et peu profondes, excepté les deux dernières qui le sont davantage.

La coupole de cette église passe pour la première qu'on ait faite à Rome; aussi a-t-elle souffert de grands changemens.

La Madone du Peuple. La façade est dans le goût de la précédente, mais plus sèche. L'intérieur est aussi à trois nefs, avec piliers, où sont encastrés vers la grande nef des demi-colonnes très-hautes, d'un corinthien fort élevé et plus développé, et vers les petites nefs, d'autres colonnes semblables, mais beaucoup plus basses.

Les architraves de la grande nef qui s'élèvent et se courbent sur les arcs pour y soutenir des espèces de sculptures, sont de prétendus embellissemens très-postérieurs. Qui sait de quelle date est sa coupole octogone? Son corinthien est beaucoup plus corinthien que le précédent.

Voilà deux églises à coupole, à croix dite latine et à chapelles en niches. Les anciennes églises en basilique n'avaient ni croisées, ni coupoles, ni niches.

Du milieu de celle-ci, en face des riches chapelles des Cibo et des Chigi, on peut observer les cinq états les plus remarquables de l'architecture romaine depuis la renaissance des beaux-arts; son aurore dans la totalité de l'édifice, son

midi dans la chapelle Chigi, dirigée par Raphael d'Urbin, et son couchant dans la chapelle Cibo, construite par un Fontana. Il convient de se ressouvenir de cette remarque dans son temps.

Saint Jacques des Espagnols. (place Navone). La façade comme les précédentes, avec cette différence, qu'en bas sont les pilastres corinthiens, et en haut les doriques, tout au rebours et par sauts. L'intérieur est aussi du même genre que les autres ; mais les colonnes collées aux piliers ne sont d'aucun ordre.

Saint Pierre Montorio. (sur le Janicule). L'extérieur comme aux autres. Elle n'a qu'une nef avec chapelles en niches ; et voilà une nouvelle forme d'église !

Chapelle Sixtine. L'architecture en est simple, les proportions belles et grandioses, et elle n'a de réputation que par les peintures de Michel-Ange.

Palais Serrestori. (Bourg-Vieux, cité Leonine). Grandes divisions, simplicité dans les chambranles des fenêtres, cour avec colonnes et arcs. L'architecte de cet édifice, ainsi que celui du palais Gabrielli à Mont-Jourdain, ainsi appelé du nom de Jourdain Orsini qui en fut le premier propriétaire, me sont inconnus. Mais ces deux ouvrages sont de ce même siècle.

OUVRAGES DE JULIEN SAN GALLO,

Toscan, né en 1443, *mort en* 1517.

Sainte Marie de l'Ame. Façade quarrée à trois ordres, tous trois corinthiens, et tous trois de pilastres passablement maigres. Les ornemens des portes sont postérieurs et sans accord avec le reste. La façade, bâtie par San Gallo, s'accorde encore moins avec l'intérieur de l'église qui, appar-

tenant aux allemands, fut bâtie par je ne sais qui, tout-à-fait à l'allemande.

Elle est à trois nefs, également hautes, divisées par des piliers grêles qui montent jusqu'à la voûte. Ces piliers sont des demi-colonnes bien hautes, avec une apparence de chapiteaux. Les chapelles latérales en niches courbes de peu de profondeur, sont hautes comme ces piliers. Cette sorte d'architecture qui n'est point du tout gothique, a de l'unité, de la grandiosité et se développe bien toute entière.

Mais de quelle espèce d'architecture est cette très-moderne sacristie ? C'est vraiment là l'église des discordances. Le mal est qu'elle ne sera pas la seule. Il faut pourtant y remarquer le tombeau du pape Adrien VI, ouvrage de Balthazar Peruzzi, dans le siècle suivant (1).

Paloris de saint Pierre-ès-liens. (sur l'Esquilin). C'est le palais contigu à l'église, vers le nord, que bâtit San Gallo pour le cardinal la Rovère, qui devint depuis Jules II. Le monastère, avec son vaste cloître à colonnes et arcs, est peut-être aussi son ouvrage. Ici commencent à reparaître les denticules. On ne fait mention de cet édifice que pour offrir divers objets qui puissent faire connaître l'architecture de ce temps.

OBSERVATIONS
SUR L'ARCHITECTURE ROMAINE
Du 15e. siècle.

Dans les palais, les maisons particulières, l'extérieur est grandiose, les divisions peu nombreuses, et l'eurithmie

---

(1) Il est tout en marbre, sculpté par Michel-Ange de Sienne, et Nicolas Tribolo de Florence. Il consiste en quatre petites colonnes corinthiennes inégalement espacées dans le principal entre-colonnement; celui du milieu est un

observée. Les fenêtres sont également espacées ; si dans un étage elles sont rectangulaires et dans les grands édifices traversées par une croix de marbre, dans l'étage suivant elles se terminent en ceintre. Les fenêtres courbes furent d'abord sans imposte dans l'arc, ensuite on les orna de ces impostes.

Près du vieux gouvernement est un petit palais, probablement de ce siècle. Les fenêtres de ses quatre étages sont ceintrées. Quelle belle simplicité et quel repos dans cette petite fabrique !

Généralement ces chambranles des fenêtres et portes ont peu de membres et de peu de relief, sans frontons, avec de petites corniches très-simples, toujours en dehors, jamais en dedans. Mais le même ordre est souvent répété dans les façades, et quelquefois on y a sauté, sans intermédiaire, du plus fort au plus léger ; et ce qui est pis, on a placé le plus simple au-dessus du plus riche, si l'on peut appeler riches des ordres à peine ébauchés, maigres, et dessinés d'une main timide. Cependant les anciens monumens de Rome étaient là sous les yeux ; on n'osait pas les imiter ; on craignait de se montrer aussi profane.

On commence à voir la division des étages indiquées par de petites corniches saillantes et aigues, qui depuis s'adoucirent et se changèrent en plate-bandes.

Dans l'intérieur des habitations, on continua de construire ces portiques, ces loges avec des colonnes isolées soutenant des arcs, comme en font foi tant de monastères, le palais du vieux gouvernement, celui du duc Sforza Cesarini, appelé de la Simonie, parce que sans doute ce péché ne se commit qu'alors à Rome et qu'il n'y reparut plus jamais.

---

arc, sous lequel repose le pape, étendu sur une urne, parmi divers ornemens de sculpture ; dans les petits entre-colonnemens sont de petites niches profondes comme des cabinets, et sur le devant sont deux petites statues représentant des vertus. L'ouvrage se termine en pyramide, avec une petite statue étique au sommet. Le tout ensemble est bien réparti, distinct, mais a quelque chose de petit.

Quelquefois, au lieu de colonnes de marbre, on fit usage de colonnes de pierre ou de briques, non cylindriques, mais polygones, comme au palais de Venise, au portique des saints Apôtres, au cloître de la Paix. Les anciens n'ont laissé qu'un seul exemple de l'emploi de ces sortes de colonnes au temple du Dieu du Retour.

C'est dans ce temps que s'introduisit l'usage des piedroits ou piliers, ornés de demi-colonnes ou de pilastres sur piedestaux pour soutenir les arcs, et ce mauvais usage conserve encore une grande vogue.

Pour les églises, on inventa des façades à plusieurs ordres, mais sans tant de frontons, de ressauts et de coupures ; leur intérieur ne fut plus basilical, mais divisé en trois nefs par des piliers, ou à une seule nef avec chapelles plus ou moins enfoncées ; mais les deux dernières correspondantes au grand autel le devinrent tellement, que les églises en prirent la forme dite croix latine. On verra ensuite naître une autre forme, appelée croix grecque. La plus grande nouveauté qui s'introduisit dans les églises de Rome, fut la coupole, qui était déjà une chose ancienne à Venise, et beaucoup plus ancienne à Constantinople.

Enfin, distribution bien proportionnée et grandiose, des formes rectangulaires et monotones, une solidité suffisante, une décoration simple et sèche, point de ressauts, de coupures, de superfluité dans les ornemens ; tel fut le caractère de l'architecture du quinzième siècle, qu'on regarde comme l'aurore de la renaissance du goût. Le caractère général d'un siècle dans un art est toujours le produit du style de quelque maître principal qui donne le ton ; ce ton est quelquefois donné aussi par quelque grand seigneur présomptueux qui tyrannise les artistes (1).

---

(1) Le style solide et tranquille en architecture ne paraît pas fort du goût des français ; ils le trouvent froid et monotone ; ils aiment le mouvement, et par mouvement, ils entendent des interruptions, des ressauts, des ondulations,

ÉDIFICES DU XVI[e]. SIÈCLE.

Voici le siècle tant vanté, le siècle où les beaux-arts ont le plus fleuri en Italie, et sur-tout à Rome, ce siècle qu'on prétend nous avoir rendu le siècle d'Auguste. L'Italie se vante elle-même d'avoir opéré ce grand prodige ; la Toscane s'en glorifie encore davantage ; et sans négliger ses autres prétentions sur tant d'antiquailles qu'à tout prix elle veut faire passer pour étrusques, elle se pavane de ses Mécènes qui, au moyen des excellens artistes en tout genre qu'elle a produit, ont fait naître et répandu le bon goût dans toute l'Europe. Florence s'est crue une autre Athènes, et a pensé avoir ressuscité les beaux siècles de Périclès, d'Alexandre et d'Auguste dans celui où les Médicis dominèrent la Toscane et Rome.

OUVRAGES DE BRAMANTE D'URBIN,

né en 1444, *mort en* 1514.

Cloître du Monastère de la Paix. Le portique est en pilastres ioniques, appuyés aux piedroits qui portent les arcs. La loge supérieure a une autre sorte de pilastres à quatre faces, à petits chapiteaux corinthiens, qui portent, non des arcs, mais une architrave. Entre ces pilastres sont de petites colonnes, dont chacune porte à faux, juste au beau milieu de l'arc inférieur ; ouvrage bien médiocre pour l'ornement et la grandeur, et qui cependant, par le contraste des arcs infé-

---

des courbures dans les formes, les corniches, les frontons, et dans presque tous les ornemens. Beaucoup d'italiens ont le même goût, qui règne aussi à Rome. Le seul mouvement raisonnable en architecture, est celui qui naît des péristiles, où sont diverses files de colonnes isolées, chaque mouvement du spectateur lui fournira de nouvelles scènes. Regardez les péristiles du Panthéon, de saint Paul, de sainte Marie-Majeure, quel mouvement n'y appercevez vous pas ! et cependant tout y est solide et tranquille.

rieurs et de l'architrave supérieure, et malgré le mélange des colonnes et des pilastres, a je ne sais quoi de piquant.

Palais de la Chancellerie. Tout en travertin. Il a l'air de la solidité même, et il a fallu toutefois retoucher à ses fondations. Grande masse, bien répartie et mal décorée de pilastres secs et cannelés. Le rez-de-chaussée est un soubassement en bossage à fenêtres ceintrées. Le premier étage est décoré de pilastres corinthiens, disposés deux à deux, avec des fenêtres aussi ceintrées. Vient ensuite un autre étage de la même décoration, qui embrasse deux rangs de fenêtres, les unes rectangulaires, les autres petites et ceintrées. Les ornemens des fenêtres sont sobres, et consistent en petites corniches et peu de moulures.

Les portes sont postérieures. Celle de l'église de saint Laurent et Damase est de Vignola, et bonne, quoique peu d'accord avec l'ensemble de l'édifice; mais l'autre, qui est le portail du palais, est de Dominique Fontana, montre encore moins d'accord avec l'édifice et est absolument mauvaise. Quelle différence de style!

La façade est majestueuse, noblement divisée par de bonnes corniches, et couronnée par un entablement convenable. On peut y remarquer deux ressauts aux angles; ressauts peu blamables, parce qu'ils semblent annoncer des avant-corps. Cependant ils sont inutiles, seront de mauvais exemple et produiront des défauts pires encore. Ces autres saillies de piedestaux sous les pilastres, blessent décidemment la vue.

La grande cour quadrangulaire est bien ordonnée, et entourée de deux ordres d'arcs, posant sur colonnes doriques, tant aux portiques du rez-de-chaussée qu'aux loges du premier étage. Ces colonnes isolées, mais si barbarement surmontées d'arcs, donnent pourtant du grandiose à la cour. Au-dessus des loges régnent des pilastres corinthiens correspondans à ceux de l'extérieur; mais leur disposition ici est meilleure, étant tous également espacés entr'eux.

Les portes intérieures, l'escalier, les salles, les appartemens correspondent à l'importance de l'édifice. Tout y est réparti et distribué en grand.

Palais Giraud. (au bourg neuf, cité Léonine). Il est dans la même manière que la chancellerie. La différence consiste dans les fenêtres quadrangulaires du premier étage et dans les pilastres corinthiens plus accouplés. Cet accouplement de pilastres est une nouveauté qui gagna bientôt jusqu'aux colonnes. L'entablement est simple et par conséquent beau. Le vilain portail, qui ne se lie en rien au caractère de l'édifice, est moderne; la cour qui n'offre rien de remarquable, l'est aussi.

Cour de Belvedère. (au Vatican). La plus grande des cours, longue de quatre cents pas, depuis l'escalier sémicirculaire de l'appartement Borgia, jusqu'à la grande niche située entre deux jolis casins. Le désagrément de cette grande longueur était corrigée par l'inégalité du sol. L'architecte s'en prévalut même pour y ajouter de la variété et quelques beautés, car il l'avait interrompue à ses deux tiers par un double escalier orné de colonnes, ayant une belle fontaine au milieu.

Les portiques qui entouraient la cour, étaient à arcs, soutenus par des piedroits à pilastres, d'un dorique imité de celui du théâtre de Marcellus. Au-dessus d'eux régnait une loge à colonnes ioniques et architraves.

De tout ce grandiose il n'est resté rien, ou bien peu de chose, tant par la coupe qu'en fit Sixte V, pour y construire la bibliothèque, que par les réparations fréquentes qu'ont exigées les murs qui se trouvèrent trop faibles, Bramante ayant été forcé de les faire élever à la hâte et d'y faire travailler même de nuit.

C'est dans Belvedère que Bramante fit ce bisarre escalier en escargot, à trois ordres d'architecture, qui a retenu son nom.

Petit Temple. (dans le cloître de S. Pierre *in Montorio*). Forme circulaire. Sur un soubassement de trois marches s'élève un péristile de seize colonnes de granit, hautes de vingt-deux pieds, qui soutiennent une voûte hémisphérique, couronnée par une balustrade. Leur base est attique. Il vaudrait mieux rien. Ce portique entoure une salle ronde, ornée en dedans et en dehors de pilastres doriques correspondans aux colonnes. Celles de dedans sont sur piedestaux sans savoir pourquoi. La frise est partagée en trigliphes et en métopes, ornées de diverses sculptures allégoriques. On y a ménagé un petit escalier à deux rampes, qui conduit à une chapelle souterreine aussi circulaire. La salle supérieure a en dehors de petites niches simples, et en dedans ses trois portes et l'autel en niches, et entre celui-ci et les portes d'autres niches plus petites. Cette salle est couverte par une voûte hémisphérique, laquelle finit par un attique; sur son sommet est une cimaise qui semble un peu lourde.

Voilà la première église qui, depuis douze siècles, eût été faite, dans Rome, hors de la forme basilicale ou rectangulaire, et dans la plus belle forme ronde.

Ce n'est point là son principal mérite; le plus important c'est qu'elle fût le premier ouvrage fait à l'imitation des meilleurs monumens antiques. Bramante, dans son petit temple, étudia certainement, et ne perdit jamais de vue ceux de la Sibylle et de Vesta, et par cet ouvrage il pût se flatter d'être regardé comme le restaurateur de l'architecture. A-t-on suivi ensuite d'aussi bonnes traces? Rome n'a depuis rien fait non-seulement de meilleur, mais même rien d'égal.

Cet édifice n'est cependant pas sans quelque défaut. La porte coupe deux pilastres, et on peut appeler celui-là une erreur, puisqu'il se pouvait si facilement éviter. Si l'attique paraît trop haut, la cimaise trop pesante, ce pourrait bien être le manque du point-de-vue que devait avoir l'édifice, puisque le dessin de l'architecte n'a pas eu son entière exécution. Il avait projetté autour de son petit temple, un cloître

très-vaste et circulaire, formé en portique par des colonnes isolées, ayant quatre entrées principales, quatre chapelles dans ses angles et une niche entre chaque chapelle et chaque entrée; ouvrage magnifique, ordonné par le roi d'Espagne, et par ses ambassadeurs à Rome.

Le style du Bramante fut d'abord sec, et se ressentit beaucoup du siècle précédent; il devint ensuite plus grandiose, tranquille et correct.

Il est loué pour la fécondité de l'invention, blâmé pour le manque de solidité. Mais ce vice n'est-il point celui du pape Jules II, qui voulait un ouvrage fini aussi-tôt que commandé?

Est-il possible que le palais Sora soit, comme le croient quelques-uns, un ouvrage de Bramante? Nous le verrons.

OUVRAGES DE RAPHAEL D'URBIN,

Né en 1483, mort en 1520.

Palais Caffarelli, aujourd'hui Stoppani. (à S. André-de-la-Vallée). Le premier étage est d'un rustique, peut-être trop prononcé, et les corniches des fenêtres ont peut-être trop de saillie. Le second est à colonnes doriques accouplées. Ces fenêtres sont ornées de bon goût, et chacune a une belle balustrade de pierre. L'entablement est uni et bien adapté à l'édifice.

L'ordre pourtant semble un peu lourd, et la disposition qui accouple les colonnes sans motif, peu heureuse; elle est même un défaut, puisqu'elles rompent la vue d'une fenêtre à l'autre. L'attique supérieur est une addition. L'intérieur est grandiose. Il manque au palais une cour, le projet de l'architecte n'ayant jamais été achevé.

Écuries d'Augustin Chigi. (aujourd'hui magasin à foin, alla Lungara). Bâtiment à deux étages. Le premier, à pilastres doriques, accouplés sur piedestaux séparés, avec architrave

à trois bandes, frise unie et corniche simple; le second, à pilastres corinthiens, aussi sur piedestaux séparés. La hauteur et la séparation des piedestaux rendent l'ouvrage sec et sans liaison. L'unité est encore plus interrompue par l'entablement du premier ordre. Le portail même, avec ses colonnes doriques sur des piedestaux si élevés, n'est pas de bon style.

Chapelle Chigi. (dans l'église du Peuple). Plan mixtiligne assez agréable, couvert par une coupole. Elle est décorée de pilastres corinthiens qui partent bien de terre, se plient mal dans les angles et soutiennent une corniche à ressauts.

OUVRAGES DE BALTHASAR PÉRUZZI DE SIENNE.

Né en 1481, mort en 1536.

La Farnésine. (alla Lungara). Malgré la répétition des pilastres doriques aux deux étages, les proportions de cet édifice sont d'une grande élégance. Ces petites fenêtres dans la frise, si désagréables par-tout ailleurs, ici ne manquent pas de graces. La distribution intérieure est bonne, et outre les célèbres peintures de Raphael, la Farnésine offre des stucs et des camayeux précieux, de la main de son architecte, artiste distingué.

Palais Altemps. (all' Appollinare). Construction du siècle précédent, comme l'indiquent sa simplicité extérieure, les corniches intermédiaires et trop saillantes, qui font paraître les fenêtres supérieures plus lourdes qu'elles ne le sont réellement. Ces corniches ont des denticules bien mesquines.

La cour est d'un beau dessin de Péruzzi, entourée au rez-de-chaussée d'un portique à arcs, soutenus par des piedroits à pilastres doriques, surmonté d'une loge à arcs et pilastres ioniques avec balustrades, et terminé par un grand attique à fenêtres de bon goût.

Palais de Jules III, aujourd'hui Colonna. (rue Flaminia).

Les divisions sont grandes. Le premier étage corinthien ; le second, ici corinthien, et là ionique. A qui attribuer ce contre-sens ? L'édifice a souffert tant de vicissitudes ! Les fenêtres, les corniches sont d'un bon style, et sur le portail ce balcon à architrave, porté sur des colonnes corinthiennes isolées, est beau. L'intérieur au rez-de-chaussée, est à pilastres corinthiens, parmi lesquels il y en a quelques-uns d'isolés comme des colonnes quarrées.

Palais Massimi. (rue Papale). Ce bossage peu saillant, qui forme toute la façade, est beau. Le portique de colonnes doriques isolées, avec cet architrave qui circule en dedans du portique et sur les pilastres correspondans aux colonnes, et en dehors sur toute la façade, est ingénieux. L'entre-colonnement du milieu est plus grand, et il semble que les colonnes soient deux à deux, ainsi que les pilastres dans la façade. Ce dorique est uni ; mais la voûte en dedans du portique est ornée avec graces, et ces niches descendant jusqu'à terre font à merveille. La porte est noble ; pourquoi y voit-on ces denticules, ces modillons ? La voûte du vestibule et celles des deux portiques de la cour ont trop de petits ornemens. Ici le dorique a une corniche en architrave, à gouttes également espacées sur l'architrave. Les portes et fenêtres du premier étage sont correctes et d'un profil de bon goût. Le site étroit et forcé ne permettait pas de développer plus de talent ; mais le sage architecte ne vécut pas assez pour terminer son ouvrage, et il fut continué, selon l'usage, en y faisant des changemens. La suite du palais, sur la rue, a une bonne plate-bande et de belles fenêtres.

Palais Salviati. (alla Lungara). Bossage trop grossier et d'une mauvaise tournure. Ces grosses consoles du balcon, ce lourd entablement, car il l'est toujours quand il a des consoles au lieu de modillons, donnent à cet édifice une apparence plus grossière que pesante. Pourquoi ces ressauts

à l'entablement ? Du reste, les divisions sont en grand, les fenêtres bien décorées, la cour spacieuse, et tout le reste magnifique (1).

OUVRAGES D'ANTOINE SANGALLO,

Toscan, mort en 1646.

Église de la Malone de Lorette. (à la colonne trajane). Voilà une autre église, d'une forme nouvelle. Un beau quarré à l'extérieur, soutenu par un socle. L'intérieur octogone, couvert d'une double voûte, octogonale en dedans, hémisphérique en dehors. Cette espèce de double coupole est une nouveauté. Jusques-là tout est bien. Mais ces pilastres composites accouplés, ces portes et fenêtres estropiées et chargées d'ornemens insignifians, ces horribles frontons, sont-ils de Sangallo ? Un certain Jacques del Duca, disciple de Michel-Ange, y fit cette cage à poulets, qui forme le lanternin de la coupole, et il est probable qu'il faut aussi lui attribuer toutes ces autres monstruosités.

Petit Palais Palma. (à la poste de Venise). Bien proportionné et à fenêtres d'un profil agréable. Trop de hauteur aux piedestaux des colonnes du portail, et dans la cour ornée d'un beau dorique et d'un bel ionique. La plate-bande qui court sur la façade entre les deux étages est belle. Le troisième étage est une addition.

Palais Orsiné, aujourd'hui Santobuono. (à Pasquin). Divisions grandes, simplicité. Jusqu'aux fenêtres sont sans corniche. Sur le portail est un fronton équilatéral qui n'y

---

(1) Ce palais est de Baccio d'Agnolo, florentin, né en 1460, mort en 1543. Il fut le premier à orner les fenêtres de frontons, et les portes de colonnes et d'entablemens ; nouveauté qui fut d'abord très-blâmée, et qu'ensuite tous les architectes ont imitée.

fait rien. L'angle vers la place Navone montre un commencement de soubassement bien imaginé. Mais au-dessus il subsiste encore de petits arcs, sur lesquels est un ordre trop svelte pour tant de simplicité.

PORTE SAINT ESPRIT. (alla Lungara). Flanquée d'un soubassement solide, dont sortent deux piedestaux portant deux colonnes doriques, entre lesquelles est une niche ceintrée. La construction est entièrement de travertin, et montre toute la grandiosité romaine, mais restée à moitié chemin.

PALAIS SACHETTI. (rue Jules). Sangallo s'était fait ce palais, qui fut bientôt agrandi par les Sachetti. La façade mérite d'être distinguée pour ses proportions, ses divisions, ses corniches, ses doubles plate-bandes, qui indiquent le plancher des étages et l'appui des fenêtres sans ressauts. Des moulures un peu confuses, des consoles trop fortes et trop saillantes, donnent quelque chose de lourd aux fenêtres du rez-de-chaussée.

Le portique de la cour est en pilastres doriques, sur lesquels saillent les corniches des impostes; l'entablement et l'architrave ont des gouttes, sans autres ornemens doriques. Bel escalier, nobles appartemens.

Quelques portes et fenêtres sont avec retrait, première imitation du temple de la Sibylle et de la doctrine de Vitruve, imitation servile d'une forme désagréable.

PALAIS FARNÈSE. Il fut commencé par Sangallo; et lorsque le cardinal Farnèse fût devenu le pape Paul III, il fut augmenté et décoré par tant d'autres architectes, qu'il ne reste de Sangallo que le rez-de-chaussée, et c'est peut-être ce qu'il y a de meilleur. Au-dedans de ce rez-de-chaussée les portes et fenêtres ont du retrait et y font une mauvaise figure, à cause de ces chambranles qui s'élargissent à mesure qu'ils descendent, elles semblent déhanchées. On reparlera tout-à-l'heure

de cet édifice, masse terrible, dans de bons rapports et sans grace. Les ornemens des fenêtres ne sont ni bien choisis, ni bien disposés. La corniche est beaucoup trop ornée. Les colonnes isolées rendent son vestibule fort beau. Les ordres dans la cour sont lourds et écrasés. On peut les raser impunément. Ainsi, avec tout son luxe, le palais Farnèse ne vaut pas la chancellerie.

Chapelle Pauline. (au Vatican). Simple et de bonnes proportions; des peintures de Michel-Ange la rendent célèbre.

Les ouvrages de Sangallo sont généralement estimables, pour la simplicité des formes, la justesse des proportions, la sobriété des ornemens, la tranquillité du style, et la solidité apparente et réelle.

EDIFICES D'ARCHITECTES INCONNUS.

Quelques palais sans nom, et situés dans des quartiers peu remarquables, méritent d'être remarqués. Il sont de la meilleure architecture qui ait fleuri à Rome vers la moitié de son nouveau siècle d'or; mais toute leur beauté est dans leurs façades, l'intérieur est disparu.

Il y en a deux derrière le monastère de la Paix; celui de Gualdo offre au rez-de-chaussée un bossage trop fort, des pilastres ioniques au premier, des pilastres corinthiens au second étage, tous bien espacés, avec des fenêtres d'une bonne forme, d'une juste proportion, ornées avec sobriété et des corniches d'un goût sain et solide. L'autre qui en est voisin, montre un bossage beaucoup mieux traité, et dans le reste offre les mêmes mérites que le premier.

Près du palais Spada, à Capo Diferro, sont deux autres petits palais, presque du même style régulier et simple, malgré le trop de saillie des piedestaux.

Dans la rue Papale, près de l'église neuve, est une maison dite de l'Aigle, à cause de deux figures sculptées de cet oiseau

qui se voyent à son sommet. Le bossage en est très-beau, la division de ses étages bonne et les ordres y sont bien disposés; dans sa petite cour il est resté quelques vestiges de colonnes qui soutiennent une architrave.

Le palais Sampieri, sur la place Fiammetta, a sa façade en bossage, du même bon goût. L'entablement est trop recherché, et ne paraît pas de ce siècle. Mais une grande partie de l'extérieur du palais Lancelotti paraît être de ce bon temps; c'est un grand édifice dont les embellissemens sont postérieurs, et qui contient des choses rares. Non loin de lui, dans la rue des Chapeliers, est une assez grande maison, de la même bonne architecture. Le palais Cenci, près de la Juiverie, est aussi d'un bon genre, sur-tout dans sa façade méridionale. Le reste paraît d'une main différente, et les consoles des appuis des fenêtres sont lourdes. Le palais Rossi, près saint Jean-des-Florentins, et celui qui lui est contigu, sont du même bon style.

Ainsi l'art va aller désormais de bien en mieux. Cela devrait être. Mais il est plus facile et plus fréquent de descendre du bien au mal, et du mal au pire.

Ville-Médicis. (sur le mont Pincius). Palais solide et simple, de l'architecture d'Annibal Lippi. Les petites fenêtres des mezzanins pourront déplaire. La façade sur le jardin est ornée de sculptures, sauvées des débris du forum de Trajan, Le portique n'est pas sans quelque mérite.

OUVRAGES DE JULES ROMAIN,

Né en 1472, *mort en* 1546.

Ville-Madame. (sur le mont Marius). Elle serait peut-être devenue belle; mais telle qu'elle est le seul portique a du grandiose, quoique formé par des arcs portant sur des piedroits.

Casin Lanté. (sur le Janicule). Sa loge, de colonnes isolées et à architraves, est fort belle.

Palais Ciccia Porci. C'est le meilleur édifice de cet architecte à Rome, et il ne le céde à aucun autre pour la proportion des parties et du tout, pour la forme des portes et fenêtres, pour les plate-bandes qui cheminent sagement et sans interruption, pour ses corniches, et généralement pour sa simplicité qui charme. On ne peut parler que de sa seule façade.

Presqu'à côté de ce palais est celui de Niccolini, bâti sur les dessins de Jacques Sansovino. Les divisions, le bossage, les fenêtres sont d'une bonne manière, mais ces frontons y sont de trop.

Palais Cenci. (à saint Eustache). Bossage trop dur et frontons aux fenêtres. Ces frontons deviendront pires que le chiendent.

Église de la Madone du Jardin. (au-delà du Tibre). Croix latine à trois nefs, avec piliers portant les arcs, chapelles en niches, et les trois bras de la croix terminés en courbe. Les édifices de Jules Romain sont en général construits et décorés avec jugement.

OUVRAGES DE MICHEL-ANGE BUONAROTI,

Toscan, né en 1474, *mort en* 1564.

Palais Farnèse. Quelle masse! Grandiose dans l'ensemble et dans ses parties. Le rez-de-chaussée est régulier ; les fenêtres ont des chambranles et des corniches simples. Le portail est peut-être petit, eu égard à la grandeur de l'édifice. Jusqu'ici, tout est de San Gallo, le reste est de Michel-Ange et d'autres architectes.

Au premier, les fenêtres sont flanquées de petites colonnes, et ornées de frontons. Les jolis embellissemens! charmantes inventions toscanes! C'est pis au second, où les fenêtres ceintrées ont des frontons triangulaires, de maussades cham-

branles, et de petites colonnes sur consoles; mais parmi toutes ces fenêtres, qu'est-ce, bon dieu! que cette autre fenêtre si large, qui fait balcon sur le portail, avec ces colonnes en porte-à-faux, et cette légion de petits pilastres? On prétend qu'elle n'est pas l'ouvrage de Michel-Ange; mais de Jacques Delduca, son disciple.

Mais il est de Michel-Ange, cet entablement, et il est véritablement superbe; cependant, il y a de l'excès et des minuties. Que font là-haut ces lys, ces masquerons, cette foule de petites moulures dans un édifice d'un caractère fier et presque terrible?

Dans les façades latérales, les fenêtres ne sont pas également espacées. Combien est désagréable ce défaut d'eurithmie! Combien l'est encore davantage l'interruption que forme, dans la façade méridionale, le portique et la loge qu'y a faits Jacques della Porta, disciple de Michel-Ange.

Le vestibule divisé en trois parties par deux files de colonnes isolées est magnifique; s'il pèche, c'est par excès de moulures, d'ornemens et de saillie: qui sait observer, n'a pas besoin qu'on en dise plus. Dans la cour, le premier est d'un dorique régulier; mais les colonnes engagées sont affaissées par les impostes; le deuxième est d'un ionique mieux entendu; le troisième est d'un petit corinthien à grands ressauts, trois entablemens au lieu d'un.

L'escalier est majestueux; son archivolte est en perspective, ainsi que ceux du vestibule (1); mais son emplacement coupe la communication des appartemens, appartemens grandioses, mais aujourd'hui peu commodes.

Capitole. Trois petits palais, une petite place, des balustrades, voilà toute la magnificence moderne du capitole. L'ensemble a quelque chose d'agréable, quoique le genre de

(1) Un escalier du même genre en perspective, se voit dans une mauvaise maison, rue Chiavari, qui offre quelques autres morceaux estimables.

Michel-Ange fût le terrible. Les deux petits palais latéraux sont divergens vers celui du milieu, et ils devraient être tout le contraire. Les pilastres corinthiens de leurs façades portent sur des piedestaux dont les corniches taillent le fût des colonnes ioniques du portique. Ces colonnes isolées en dehors, sont en niche en dedans, et ont des chapitaux à cloches, qu'on dit de l'invention de Michel-Ange, et des denticules et modillons dans la corniche.

Les voûtes, les plate-bandes du portique sont belles; mais quelques-unes sont trop chargées de grotesques en stuc. Les fenêtres des façades ont des balcons de bon goût; mais de quelle espèce de chapitaux sont ceux des petites colonnes qui les flanquent? La grande fenêtre de si mauvaise grace, du milieu de ces façades, est de Jacques del Duca. Il semble qu'on le choisissait exprès pour faire, dans les principaux édifices, les plus lourdes bévues. L'entablement est couronné de balustrades et de statues, les portes du portique sont bonnes, mais non la principale ni les intérieures. L'escalier est vaste, mais mal éclairé; la voûte est unie, et a ses piliers très-ornés.

Le palais du fond, celui du sénateur (l'unique sénateur de Rome), est moins orné et pour cela même moins défectueux. Les pilastres corinthiens, sur un soubassement en bossage, y sont bien bien disposés. Les fenêtres quarrées du second, sans appui et comme en l'air, et les balustrades sur les rampes des escaliers, ne sont pas agréables.

La petite place, garnie sur l'avant de balustrades et de monumens antiques, a de la grace. Celui du centre, Marc-Aurèle, est le seul qui rappelle la majesté du capitole. On loue son piedestal, parce qu'il est du dessin de Michel-Ange. Le cheval, admiré par ceux qui se connaissent le mieux en chevaux, est détestable pour le seul M. Falconet (1).

---

(1) Il en blâme les cuisses, la croupe, le ventre, le pied trop relevé, les plis du col trop affectés et la tête monstrueuse. A ses yeux, les chevaux de la place saint Marc à Venise, et les centaures de Furietti sont horribles. Le seul beau

Chapelle Sforza (à sainte Marie-Majeure). A du grandiose, mais encore plus du bisarre, produit par ces colonnes sur ce haut soubassement, par ces ressauts, ces angles insupportables, ces contorsions dans toutes les formes, et ces fenêtres fantasques.

Porte Pie. Archivolte ceintré, pilastres saillans pour soutenir un fronton des plus déplacés. Si le couronnement du milieu était terminé il paraîtrait excessivement haut. Fenêtres à consoles ; que dis-je consoles ? montagnes de travertin, pour soutenir d'autres frontons aussi lourds qu'elles. D'autres fenêtres ceintrées, à corniches et à doubles frontons à volutes et à tenailles. Et qu'est-ce que ces énormes plastrons, ornés de ces bandes qui se terminent, on ne sait si c'est en gouttes ou en houppes ? On dit qu'ils sont une satyre contre le bon pape qui ordonna la construction de cette porte. Mais ce masqueron de la clef n'aurait-il point aussi quelque rapport avec son architecte ?

Bagatelles. La gloire du divin Michel-Ange est à S. Pierre. Nous le verrons bientôt. En architecture le toscan divin a été d'un contre-sens parfait. Talent sublime, mais sans frein ni mesure ; fécond en idées grandes, plus fécond encore en idées bisarres. Rome doit le regarder comme un criminel de lèze-architecture, d'autant plus coupable, que l'art alors

---

cheval, pour M. Falconet, est celui sur lequel le Czar Pierre gravit un rocher au galop, parce que celui-là est son ouvrage. Ce français, homme d'un grand talent et artiste de mérite, va jusqu'à blâmer la transfiguration de Raphael, et à traiter d'ignorans dans les arts, Cicéron, Pausanias et Pline.

Falconet a déduit les raisons pour lesquelles le cheval de Marc-Aurèle est défectueux. Mengs y a fort mal répondu. Il était digne de l'auteur de les combattre et de les réfuter : c'est ainsi qu'on éclaire les amateurs des arts auxquels la superstition ne peut que nuire. On ne reconnaît pas dans le persiflage de la note précédente, le bon esprit d'un homme qui a eu le courage de s'inscrire contre la divinité de Michel-Ange, comme Falconet, contre les admirateurs exagérés du cheval de Marc-Aurèle, qui vu, sans prévention, a de la vie, du mouvement, mais est très-loin d'être un beau cheval.

renaissant et faible, au lieu d'acquérir la force que pouvait lui procurer un génie si élevé, ne fut par lui que tourmenté et détérioré. Il donna le ton ; ses partisans, ses imitateurs furent nombreux, car rien n'est commode comme de s'abandonner à ses caprices. Aujourd'hui même encore, si le vulgaire veut préconiser une chose qu'il croit belle, il pense en avoir fait un éloge complet, en disant : c'est une invention de Michel-Ange.

OUVRAGES DE P. LIGORIO,

Napolitain, né en 1507, mort en 1573.

Palais Lancelloti. (place Navone). Il est tout en bossage, avec portes, fenêtres et corniches de bonne grace.

Casin au Vatican. Gracieux, distribution correcte, avec colonnes isolées et architraves. Le pavillon en face est également bien ; l'élégance des parterres et des fontaines en augmente l'éclat. Il serait plus agréable encore, si les ornemens y étaient moins prodigués.

OUVRAGES DE VIGNOLA,

Né en 1507, mort en 1573.

Portail des Jardins Farnèse. (au champ des Vaches, l'ancien Forum). Bien ordonné ; mais l'attique avec ces cariatides est trop grand.

Palais de Florence. (au champ de Mars). Les façades sur la cour et sur le jardin, restaurées et embellies, d'une décoration ionique et corinthienne ; les portes, fenêtres et niches de bon goût.

Porte du Peuple. En dehors, des piedestaux trop hauts, peut-être pour y avoir destiné des colonnes trop courtes, qui y font peu de chose et y occasionnent des ressauts. La frise est bien divisée en triglyphes et métopes ; l'attique est un

peu haut, les piedroits de l'arcade trop larges, l'imposte trop saillante, et mal-à-propos continuée entre les colonnes et derrière ; l'archivolte mesquine, et ces barbacanes sous l'entablement tout-à-fait oisives ; malgré cela, c'est encore la meilleure porte de Rome. Sa façade vers la ville est du desain du Bernini ; moins de richesse et moins de défauts.

Eglise du Jesus. Croix latine, à fond curviligne et chapelles très-enfoncées, au-dessus desquelles sont des tribunes ; ce sont les premières qu'on ait faites. Cet édifice ne fut conduit par Vignola que jusqu'à la corniche, et jusques là, la régularité des membres, l'élégance des profils se soutient. Le reste fut exagéré par Jacques della Porta.

Saint André. (à ponte Molle). Petit temple, de forme presque quarrée, à pilastres corinthiens, sans piedestaux, et, ce qui vaut mieux, sans corniche. Il eût été meilleur, si l'on eût épargné même celle sur laquelle repose la voûte. L'autel en enfoncement est flanqué de deux belles niches ; mais leurs impostes nullement nécessaires, heurtent les pilastres. Ces quatre panneaux ceintrés qui font des compartimens désagréables, étaient moins utiles encore. La façade est parfaitement d'accord avec l'intérieur ; mais ces deux frontons sont bien déplaisans, et les ornemens entre les chapiteaux bien dénués de raison. Les fenêtres en niche ont de la grace.

Palais de Jules II. (hors de la porte du Peuple). Dans la façade, d'un style d'ailleurs sage, sont peu séantes ces colonnes sur de hauts piedestaux, et couvertes de bossages grossiers qui rendent lourd le portail, les fenêtres et niches du rez-de-chaussée. Sur cet étage si rustique, s'élève un noble corinthien.

Le portique intérieur est semi-circulaire et à colonnes ioniques avec architraves, qui y font aussi bien que les pilastres y font mal. Au-dessus de petits pilastres corinthiens se mêlent fort mal à propos parmi de grands, et la corniche à consoles

ne saurait guères plaire. A ce portique se lie une cour rectangulaire, ornée de colonnes ioniques à architraves fort bien disposées, mais qui feraient un meilleur effet si elles étaient sans piedestaux et au niveau des autres. Vient ensuite une nimphée bien imaginée, dont les niches et les ornemens sont agréables. Vignola aimait beaucoup les niches.

Palais de Caprarola. (sur le mont Cimino, près de Viterbe, et plus près de Ronciglione). Il est situé au sommet de la montagne, et a au-dessous de lui le village de Caprarola, dont la rue principale est dirigée perpendiculairement à la façade du palais, et laisse entr'elle et lui une place suffisante.

Un vaste escalier à deux branches, tantôt droites, tantôt courbes, forme un avant-corps, avec des places en terrasses. Il est garni de balustrades et de diverses façades convenablement décorées, qui donnent entrée aux parties souterreines du palais, pourvues de toutes sortes de commodités.

La forme du palais est un pentagone, flanqué de cinq bastions, entourés d'un fossé et d'un contre-fossé; mélange piquant de l'architecture civile et militaire, bien adapté au site et au genre de l'édifice.

L'extérieur est à deux ordres, l'un ionique, à fenêtres ceintrées; l'autre, corinthien, qui embrasse à-la-fois les fenêtres du premier étage et celles des mezzanins supérieurs.

Dans ce pentagone est inscrit un cercle, au moyen de quoi la cour, les portiques, les loges, l'escalier, sont circulaires. Les appartemens cependant sont tous rectangulaires, excepté la chapelle, qui est ronde, et tous ont la sortie libre sur les loges ou les portiques.

La décoration de l'ensemble et des parties est réglée avec beaucoup de jugement. L'édifice n'est pas grand, et cependant ses parties sont grandes et pourvues de tout ce que peut requérir la commodité : c'est en cela que l'architecte a développé une grande sagacité; mais le triomphe de son talent est dans la solidité qu'il a su donner à l'édifice. Il tira parti

du site ; et jusqu'au premier étage il ne s'est servi que de la montagne même, qui est d'un tuf taillé au ciseau. Tout le plan souterrein, comme le fossé et le contre-fossé, est taillé dans le roc. La cour intérieure est soutenue dans son centre par un pilier rond et vide qui reçoit toutes les eaux pluviales, et laisse autour de lui un grand corridor circulaire ; idée probablement prise de l'édifice antique près du cirque de Caracalla, que Serlio et Palladio ont cru être un temple.

Les jardins contigus au palais sont distribués avec goût et à divers étages, suivant la pente de la montagne, et offrent une grande variété d'escaliers ; de fontaines, de statues, d'arbres, d'allées, de parterres, avec un beau casin à leur extrémité.

Ce palais est en somme un modèle d'élégance et de solidité. Il est extraordinaire, mais sans bisarreries, sans caprices ; c'est le produit d'une imagination féconde et d'un jugement sain ; qualités qui distinguent Vignola, l'un des hommes qui a le mieux mérité de l'architecture renaissante (1).

OUVRAGES DE JULES MAZZONI, *de Plaisance.*

Palais Spada. (à Capo di Ferro). Bien proportionné dans ses étages. Le rez-de-chaussée est en bossage d'une bonne forme ; le premier a des fenêtres et des niches d'un bon profil, et décorées avec discrétion ; au-dessus, les ornemens sont abondans, mais sans confusion, de bonnes

(1) Les appartemens de Caprarola sont peints par les Zuccheri, les loges et l'escalier, par Tempesta. Un des mérites de ces peintures, est qu'Annibal, Caro et d'autres beaux esprits de ce temps dirigèrent les peintres. Chaque chambre a pris son nom des sujets qui y sont peints : des anges, des songes, de la solitude, des arts, des philosophes, de la mappemonde, des conciles des fastes farnésiens. C'est Vignola même qui a peint les perspectives, genre de peinture qu'il aimait. Il disait que la science de la perspective lui avait ouvert l'esprit et donné beaucoup d'idées sur l'art de bâtir.

plate-bandes horizontales, un bon entablement. Le dorique de la cour n'est pas méprisable.

L'escalier est du Borromini, ainsi que la colonnade dorique du jardin, faite en perspective, à l'imitation du grand escalier du Bernin, au Vatican.

OUVRAGES DE DOMINIQUE FONTANA,

de Côme, né en 1543, *mort en* 1607.

CHAPELLE PERETTI, OU SIXTINE. (à sainte Marie-Majeure). Croix grecque à quatre grands arcs qui soutiennent une coupole. Des pilastres corinthiens et des corniches sont fort mal-à-propos dans l'intérieur du tambour. Les fenêtres sont lourdes et à fronton. Tout le reste est étouffé sous les ornemens.

VILLE NEGRONI. Elle était riche en fontaines, en bosquets, en statues. Le casin, sur l'esplanade des thermes de Dioclétien, a deux rangs de mauvaises petites fenêtres, et au-dessus, au milieu de l'édifice, un attique si élevé, qu'il embrasse trois rangs de fenêtres. L'intérieur est bien distribué. Le portail de cette maison de campagne a de l'apparence, quoique ses colonnes ioniques y soient en niches.

L'autre petit palais au-dessous a, au rez-de-chaussée, des pilastres doriques; au premier, d'ioniques; au second, de corinthiens, chacun avec leur entablement, comme si ce fussent trois maisons l'une sur l'autre.

SAINT JEAN-DE-LATRAN. La façade latérale vers sainte Marie-Majeure. Le portique a en bas des pilastres doriques avec denticules, en haut, des pilastres corinthiens : quel saut ! Dans le palais contigu, les fenêtres ont des corniches grossières, les portes, des bossages. Le palais Vatican, sur la place, est du même genre. Au portique du Sancta Sanctorum, la disposition des trigliphes et des consoles ne pouvait être plus inarchitectonique.

BIBLIOTHÈQUE DU VATICAN, bâtie à travers la grande cour de Belvedère, et pas même au niveau de ses corridors. Une voûte lourde, soutenue par des piliers non moins lourds.

FONTAINE FELICE. Les colonnes ioniques y sont passablement bien. L'attique est trop haut. Cet informe et lourd Moïse y fait jaillir l'eau jusques de la gorge des lions.

PALAIS ALBANI. (aux quatre fontaines). Grand édifice sans grandiosité. Quelles fontaines mesquines que ces quatre fontaines dans la plus belle situation de Rome!

OBÉLISQUES. Fontana éleva quatre obélisques, ceux de saint Pierre, de saint Jean-de-Latran, de sainte Marie-Majeure et de la place du Peuple. Il aurait pu leur donner des piedestaux simples, sans tant de listels, de tores, de corniches. La simplicité de ces masses égyptiennes ne demande que des supports très-simples, des dés; il aurait même pu s'épargner l'embarras des transports. C'était et c'est encore un devoir que de relever les obélisques; mais les relever et les placer dans leurs anciennes situations, eût été rendre un hommage à la vénérable antiquité (1).

---

(1) Nos discours respirent le respect pour l'antiquité, nos actions ne s'y conforment guères. Le faste des empereurs romains leur fit transporter de l'Egypte les obélisques, qui déjà n'y signifiaient plus rien. Le faste des papes romains les leur a fait transférer des cirques, des mausolées dont ils étaient de magnifiques ornemens, dans des places dont ils embellissent le point central. Mais quel ornement est-ce donc qu'une pierre si nue au milieu d'édifices si secs? Un beau cyprès y ferait mieux. Au contraire, parmi la verdure d'un jardin, ces monumens de pierres ont de la grace et plaisent par les effets des contrastes, ainsi qu'on le voit dans les villes Médicis, Mattei et Albani.

N. B. Relever les obélisques dans leur ancienne place, par respect pour l'antiquité, n'eût été que les placer très-mal, puisque les monumens qu'ils décoraient sont disparus, et il semble qu'il faut louer les romains modernes de les avoir mieux situés, et d'avoir manqué au respect qu'on leur conseille pour l'antiquité. Au reste, l'idée de les placer dans des promenades est meilleure que celle d'en orner des places. C'est ainsi que celui de la ville Médicis orne aujourd'hui le jardin de Boboli à Florence.

Palais Papal. (à monte Cavallo). La partie vers la place et la rue principale fut relevée et embellie par Fontana. La grande façade est majestueuse, bon entablement, fenêtres bien espacées; et malgré tant de frontons, la masse est belle. Le palais manque de régularité et pourrait l'acquérir, et même grandiosement, si on lui coupait ce boyau qui sert à la daterie, si l'on prolongeait l'angle occidental, qu'on y fît trois portails; car aujourd'hui il n'en a qu'un seul dans un angle, et mauvais.

Fontana élargit la place, qu'il pouvait élargir davantage et rendre régulière, et des thermes de Constantin, qui sont tout près, y transporta ces deux colosses et ces deux chevaux qui ont fait prendre au mont Quirinal le nom de mont Cheval. Il les plaça avantageusement en face du palais et de la rue (1).

Fontana avait plus de talent pour la mécanique que de goût en architecture.

La cour est vaste, et ses portiques la rendent commode. Dans le fond est une loge à pilastres accouplés. L'escalier est spacieux, mais il a l'inconvénient d'être en spirale et soutenu par des colonnes. Rome ne manque pas de ce genre d'escaliers incommodes. Il est, ainsi que la cour, de l'architecture d'Octavien Mascherino, de Bologne.

---

(1) Ces deux groupes ont demeuré pendant deux siècles comme les avait placés Fontana, parallèlement, et ils étaient bien; mais il faut qu'ils soient mieux. Ainsi, rendons-les divergens, plaçons entr'eux un obélisque égyptien, monté sur un échafaudage de piedestaux, afin qu'il paraisse encore plus maigre, et s'accorde moins avec ces sculptures grecques. Le même ingénieur qui, avec toute la pompe de la mécanique, a fait faire le quart de conversion aux chevaux de Phidias et a élevé cet obélisque, a projetté de transporter le fameux obélisque élevé par Auguste, dans le champ de Mars, pour y servir de gnomon, et de le placer au Vatican dans l'escalier en escargot du Bramante, qu'il regardait comme le vrai reliquaire de cette relique. Si ce projet fou ne s'exécute pas, ce sera un miracle. Un autre a projetté de l'établir au fond de la rue Baberino, au milieu d'une décoration d'autres monumens égyptiens.

OUVRAGES D'OCTAVIEN MASCHERINO.

Eglise de saint Sauveur. (in Lamo). Croix latine avec coupole; colonnes corinthiennes accouplées, et non isolées, avec pilastres ployés et entablement à ressauts.

Saint Esprit. (in sassia). La façade de l'église au-dessus d'un escalier courbe, a deux ordres de pilastres, des niches, des panneaux dans les entre-pilastres, et un beau fronton au sommet, sans ressauts ni minuties. L'intérieur, décoré par Sangallo, a des pilastres corinthiens, au-dessus desquels il y en a de doriques simples. Cette inconvenance est rachetée par la proportion du vase, la forme courbe et peu enfoncée des chapelles.

Le palais contigu a une façade sage, une cour dégagée, à deux ordres, mais dont les colonnes isolées soutiennent des arcs.

Sainte Marie Transfontine. Construction dispendieuse et de peu de goût.

OUVRAGES DE JEAN FONTANA,

né en 1540, mort en 1614.

Palais Giustiniani. Architecture passable.

Les grandes Fontaines. (à saint Pierre in Montorio). Il semble que ces minces colonnes ioniques sur ces piedestaux si secs, chancèlent sous cet attique si haut et si pesant. Le réservoir de l'eau, de cette eau si abondante, n'avait nul besoin de ce bassin ceintré.

Fontaine du pont Sixte. La cascade a de l'extraordinaire et fait un grand effet en face de la rue Jules. Elle en ferait davantage si, au lieu de ces sèches colonnes en niches, on y voyait des masses de rochers (1).

(1) Jean Fontana, frère de Dominique, fit à Fracasti plusieurs belles fontaines dans les villes Aldobrandini et Mondragone.

OUVRAGES DE JACQUES DELLA PORTA,

Milanais.

LA SAPIENCE. Edifice taillé en grand, avec de bons ornemens aux fenètres et aux portes, et un bon entablement; mais les fenètres ne sont pas à égale distance entr'elles.

La cour est bien dégagée; mais les impostes des arcs saillent trop sur les pilastres. Dans les portiques, il y a quelque confusion de chapiteaux, de chambranles, de corniches. Les escaliers ne sont pas aisés.

L'église, au fond de la cour, soit en dehors, soit en dedans, soit au toît, est un délire du Borromini.

EGLISE DU JESUS. Continuée avec des pilastres composites, accouplés de si près, que les alettes des piedroits en deviennent maigres, et les archivoltes hors de proportion. La coupole, en dehors, a une grande apparence. La façade est à deux ordres; piedestaux séparés, beaucoup de ressauts; cinq frontons l'un sur l'autre, frontons aux niches, aux fenètres latérales. Ce n'était pas là le dessin de Vignola : quelle distance de lui à Jacques della Porta ! et quelle autre distance de celui-ci au jésuite Pozzo, architecte de l'autel de saint Ignace, autel des plus grands, des plus riches et des plus laids !

Les autres églises de J. della Porta ont les mêmes défauts; ce sont :

SAINT LOUIS DES FRANÇAIS.

SAINTE MARIE (in via).

LA MADONE DES MONTS.

S. PAUL AUX TROIS FONTAINES.

L'ÉGLISE DES GRECS. — A quelque mérite.

Dans les palais, le style de cet architecte a été fort inégal. Quelques-uns sont dans le faire de la Sapience, et passables,

tels que ceux de Gottofredi, à la place de Venise ; de Niccolini, à la place Colonne ; de Belvedère, à la ville Aldobrandini, à Frascati ; d'autres fourmillent de l'abus ordinaire qu'il a fait des frontons, des ressauts, des mezzanins, etc. Tels sont ceux de Marescotti, de Serluppi. Celui de Chigi a un vestibule majestueux, une cour grande et commode, il est beau jusqu'au dorique, et puis dégénère. L'escalier est grandiose; et s'il tournait du côté opposé, les appartemens qui sont nobles, suivraient toute la façade sur la rue du Cours.

Palais Spada. (au Cours). La façade est très-postérieure. J. della Porta n'était pas si extravagant. Parmi les autres bévues, celles qui frappent tous les yeux, sont les portails flanqués de ces piedestaux si hauts, sur lesquels sont de petits pilastres monstrueux faits à rebours, étroits en bas, larges en haut. Invention de Michel-Ange (1).

Beaucoup de fontaines sont de cet architecte, sur les places Navone, Colonne, du Peuple, du Panthéon, du Capitole, de la Madone du Mont. La meilleure est celle des Tortues, à la place Mattei, et l'autre dans le Capitole, où est la statue de Marforio.

OUVRAGES DE FRANÇOIS PEPARELLI.

Palais Bonelli, ou Imperiali. (aux SS. Apôtres). Proportions justes, grandiose à l'extérieur et dans l'intérieur, orné avec élégance et sobriété.

Les Palais Santa Croce et Muti Papazzuni, ont les mêmes qualités.

---

(1) Dans son fameux mausolée de Jules II, à saint Pierre-ès-liens, il y a de si beaux, de si merveilleux pilastres, que nombre d'architectes n'ont pas manqué de les imiter, et les propriétaires des édifices ont bien voulu le souffrir. Quand ceux qui font bâtir manquent de goût, les architectes ne se gênent pas.

OUVRAGES DE BARTHELEMI AMMANATI,

Florentin, né en 1511, *mort en* 1586.

Palais Ruspoli. (au Cours). La division des étages n'est pas heureuse. Le rez-de-chaussée a presque l'élévation des deux suivans pris ensemble, et les fenêtres du dernier sont trop voisines du toit. Les frontons le rendent lourd. L'entablement, quoiqu'il ait des membres superflus et des denticules, le découvre bien et ne fait point de ressauts. L'escalier Gaetani est célèbre et avec quelque raison.

Palais Sagripante. (place Fiammetta). Mal distribué, mauvais ornemens aux portes et fenêtres.

Collége Romain. Façade sévère et sans harmonie, fenêtres informes, portes avec des consoles énormes, entablement dur, divisions inexactes, cour à deux ordres de pilastres ioniques et corinthiens, estropiés par les impostes.

OUVRAGES DE FRANÇOIS DE VOLTERRE,

mort en 1588.

Eglise de S. Jacques des Incurables. L'intérieur est de figure elliptique, avec deux grands arcs au grand diamètre, deux autres au petit, et divers autres petits arcs entremêlés; chapelles, grandes et petites en enfoncement, et couvertes d'une calotte. Pilastres composites avec corniche à sauts. Voûte à lunettes triangulaires et aigues. Pis encore; la façade à deux ordres mal imaginés, n'a aucune relation avec l'intérieur; elle est pourtant de Maderno. Les églises de Monserrato et de La Scala sont de la même espèce.

OUVRAGES DE PIERRE OLIVIERI,

Romain, né en 1515, *mort en* 1599.

Saint André de la Vallée. Eglise des plus grandes et

des plus somptueuses, à croix latine; a une nef, avec chapelles en enfoncement, chœur demi-circulaire et coupole double; la plus grande après celle du Vatican. Façade à deux ordres, beaucoup de frontons et une infinité de ressauts (1). Quelques architectes du siècle suivant, tels que Maderno, Rainaldi, eurent part à cet édifice.

OUVRAGES D'AUTEURS INCONNUS.

Palais Cesi. (au bourg vieux). Façade sage, bien divisée par deux bonnes plate-bandes avec portail à pilastres doriques. La cour est à trois ordres passablement traités; mais la décoration de l'escalier, dont les pilastres travaillés en rustique, ont à leur sommet deux volutes ioniques, et pour base des pieds de bêtes, est vraiment insupportable.

Entre les Palais Giraud et Accoramboni est un petit palais qui a de bonnes parties.

Le Palais Sora, près l'église neuve, a des triglyphes et des métopes au portail, aux fenêtres et aux extrémités en saillie. Au premier, les extrémités sont ioniques; mais chaque fenêtre est entre des pilastres corinthiens, avec frontons alternativement courbes et triangulaires, et tous à denticules sans savoir pourquoi. La disposition des fenêtres est faite

(1) Façade grande et riche, par conséquent belle, répète le spirituel vulgaire. Ainsi, une riche momie peut-être belle. Il n'est donc plus vrai que plus on agrandit et on orne un vilain objet, plus on l'enlaidit. Quel est le point de vue qui permet d'appercevoir la coupole couronner cette façade? Quelle confusion de pilastres, de piedestaux, de colonnes toutes sans objets! La même insignifiance, la même contrariété règne dans les ornemens de l'intérieur, au fond duquel est l'inutile coupole qui, au moins, serait moins mal au milieu; c'est encore pis que ce que nous avons vu. Fermez les yeux devant tant de monstres: aucun ne pèche par trop de sobriété, mais tous par excès, et par la disposition et configuration des parties. Si c'étaient des choses purement insignifiantes, ce serait un mal, elles ne vaudraient rien; mais l'anti-signifiant est pire que le rien, c'est un mal positif, et d'autant plus grand, que son anti-signifiance est plus forte.

au hasard. Le second a dans les angles un corinthien assez svelte. La cour est à deux ordres de colonnes ioniques antiques, portant des arcs. Une pareille arlequinade a-t-elle jamais pu être du Bramante ?

Ce petit palais, enfoncé dans la rue des Coffretiers, près la chancelerie, est attribué à Michel-Ange, et dit-on le modèle du palais Farnèse. Ni l'un ni l'autre. Il est d'une architecture plus régulière.

OBSERVATIONS

SUR L'ARCHITECTURE DU XVIe SIÈCLE.

Ce siècle tant vanté, ce siècle du triomphe des arts et du goût, fit concevoir d'abord à Rome d'assez belles espérances pour l'architecture. Bramante et Sangallo traitèrent la décoration architectonique avec la réserve qu'inspirait l'étude encore nouvelle des monumens antiques. Peruzzi, Raphael, Vignola marchèrent avec plus de liberté et beaucoup d'intelligence ; ainsi les ordres furent mieux dessinés ; on connut la beauté des colonnes isolées ; on détesta l'abus des arcs sur leurs chapiteaux ; une grande variété de formes pour les églises et les palais s'introduisit, la distribution s'agrandit, et ce furent là pour l'architecture des avantages réels et importans (1).

Ces avantages et ces progrès furent renforcés par les traductions et les commentaires qu'on fit de Vitruve, et réduits en système ou corps de science, par Alberti, Serlio, Vignola, Scamozzi, Palladio, et tant d'autres docteurs dans l'art de bâtir. Rien n'était plus propre à faire espérer qu'on recueillerait le meilleur, l'excellent, et que le goût s'en établirait

---

(1) Le grand, le grandiose est où sont exprimées les seules parties nécessaires. Le petit, où les petites parties et les minuties se font remarquer.

solidement et pour toujours. Mais au plus beau moment survient un Michel-Ange, avec la sublimité de son génie, qui renverse tout et remplit tout de bisarreries. Ce n'est pas toujours le plus sage qui se fait écouter. Il en imposa aux Fontana, aux Porta, aux Ammanati, à une foule d'autres; il gâta son siècle et en prépara de pires. Voilà les abus qu'il introduisit, ou que lui et ses sectateurs mirent en crédit.

Colonnes qui soutiennent peu de chose, ou rien du tout. Colonnes en niches, ou accouplées. Répétition du même ordre dans divers étages. Ordre de grandeurs et de genres différens dans le même étage; un ordre qui embrasse plusieurs étages, ordre sans caractère, ou mêlé de caractères différens. Piedestaux sans règles et à foison. Pilastres de toutes sortes et même à rebours, plus larges en haut qu'en bas. Oubli des proportions. Profils fantasques. Superfluité de membres. Profusion d'ornemens, ou inconvenans, ou insignifians, ou anti-signifians. Consoles aux portes, aux fenêtres, aux corniches, et quelquefois énormes. Répétition d'entablement à chaque étage, comme si ce fussent des maisons sur des maisons. Frontons de toute espèce, dedans, dehors, et par-tout. Ployement des corniches et des pilastres. Ressauts de ressauts jusque dans les appuis de fenêtres. Rustique et bossage jusqu'aux colonnes et fenêtres supérieures (1). Corniches en dedans et en dehors, à consoles, à denticules, à modillons, comme autant de gueules à triples dents, pour arracher les yeux. Eglises avec façades, à deux étages, et intérieurement encombrées de gros piliers au lieu de ces péristiles, véritable beauté de l'architecture. Autels à colonnes inutiles, sur des monceaux de piedestaux et à frontons extravagans. Coupoles (2) et coupolins. Escaliers en spirale à

(1) Le bossage le plus révoltant se voit au palais Santa Groce, qui en a pris le surnom de palais à pointe de diamant. Les angles et les fenêtres en blessent véritablement la vue.

(2) Une voûte hémisphérique qui couvre un édifice circulaire, tel que le

colonnes sur les rampes (1). Balustres sur les rampes, et même à rebours ou à facettes. Mezzanins à petites fenêtres entre les grandes et au-dessus de l'entablement.

L'architecture romaine des deux siècles suivans s'enrichira de tous ces défauts, et y en ajoutera encore d'autres. Ainsi la description de leurs édifices deviendrait ennuyeuse. Il suffira pour la plupart d'une liste chronologique, et pour quelques-uns on indiquera, pour l'utilité des observateurs, ce qu'ils auront de plus remarquable en bien ou en mal (2).

Panthéon, n'est pas une coupole. Si vous lancez tout le Panthéon en l'air, que vous le fassiez soutenir par quatre piliers très-élevés, vous en aurez fait une coupole. Ce dont les architectes modernes se pavanent le plus, c'est de leurs coupoles et de coupoles doubles, afin que l'aspect en soit agréable en dehors et en dedans : quelques-uns ont d'ailleurs eu la hardiesse d'en élever, non sur des piliers, mais sur des colonnes. Mais à quoi bon, et que produit tout le prodige de mécanisme? Au dehors, une masse de fabrique insensée; au dedans, si vous êtes dessous, à vous rompre le cou à l'observer, un vide démesuré et sans motif; si vous vous en éloignez, ce n'est plus qu'un trou, ou un mur entr'ouvert, sur-tout dans les croix latines.

(1) Les balustres ne sont que des avortons de petites colonnes, de petites colonnes estropiées, des monstres. Pourquoi ne pas les remplacer dans les balcons et balustrades par de véritables petites colonnes, belles, simples et bien proportionnées?

(2) Si les artistes étaient obligés à faire des descriptions raisonnées de leurs ouvrages, ou ils feraient des ouvrages raisonnables, ou ils ne feraient ni descriptions ni ouvrages. A Thèbes, on punissait l'auteur d'un mauvais tableau. J'en conclurais volontiers que ces prétendus stupides thébains savaient très-bien voir, et une pareille méthode ne serait pas inutile à nos expositions.

Nous apprendrons aussi à voir, nous jouirons alors, et même plus qu'on ne se l'imagine; car les beaux-arts bien entendus, bien réglés, bien dirigés, ont une grande influence sur le bien public, puisque tout dépend du même principe, de la raison éclairée. C'est elle qui fait les bons gouvernemens, qui étend les idées et l'industrie par les sciences exactes et utiles, qui instruit et amuse par les beaux-arts, et qui fait ainsi la félicité publique et privée.

EDIFICES DU XVIIe. SIÈCLE.

OUVRAGES DE MARTIN LUNGHI,

Lombard.

L'Église neuve a croix latine et coupole ; obscure, chapelles enfoncées, plus obscures encore, et collatéraux tout-à-fait noirs. Façade à deux ordres, grande niche, et avec les défauts ordinaires. Les façades des églises suivantes sont du même genre.

Saint Jerôme des Esclavons, la Consolation, les Converties.

Le Beffroi du Capitole. Tour quadrangulaire à trois ordres de pilastres, terminé par une balustrade et une statue au sommet.

Palais Conti. Grand, a de bonnes parties.

Palais Borghèse. Forme étrange, celle d'un clavecin, que les additions postérieures lui ont donnée. Petites fenêtres aux mezzanins. Bonne division des étages, fenêtres d'un bon profil. Belle cour, et que rendent telle un double rang de colonnes accouplées avec grace, et les arcs passés d'une manière louable sur les architraves, et non barbarement sur les chapiteaux. Grands escaliers. Appartemens magnifiques. La petite façade vers Ripetta est de Maderno, et n'est pas entièrement bien conduite.

OUVRAGES D'HONORIUS LUNGHI,

fils du précédent, né en 1569, *mort en* 1619.

Ste. Anastasie, Ste. Marie Liberatrice, Palais Verospi, au Cours.

Palais Lanti. (à la Sapience). Tous les deux passables.

Casin Odescalchi. (hors de la porte du Peuple). Horrible.

Saint Charles. (au Cours). Avec tous les défauts de Pierre de Cortone et d'autres encore.

OUVRAGES DE MARTIN LUNGHI LE JEUNE,

fils d'Honorius, mort en 1657.

Saint Vincent Anastase. (à la fontaine de Trévi). Groupe de colonnes, de cartouches et de frontons.

S. Antoine des Portugais. — la Madone du Jardin, avec façade ornée de petits obélisques, comme si de telles machines convenaient au protecteur des jardins.

OUVRAGES DE CHARLES MADERNO,

Milanais, né en 1556, mort en 1629.

S. Jean des Florentins. — S. Jacques des Incurables, la façade. — Sainte Susanne, jusqu'au fronton, est brodé de balustres. — La Victoire, la façade est la sœur jumelle de la précédente. Chapelles étroites. L'architecte était stucateur, et il s'y divertit.

Palais Strozzi, passablement rhabillé à la moderne.

Palais Barbarini. Urbain VIII l'ordonna à la papale.

Palais Matthei. On ne le croirait pas de Maderno. Quoiqu'il manque d'unité et d'une cour convenable, c'est un des plus beaux édifices de Rome; majestueux, bien distribué, portes et fenêtres d'un excellent profil, et superbe entablement.

Palais des Moines du mont Cassin. (à saint Calixte). Il est d'Horace Torregiani. Les divisions de la façade sont faites en grand, et la décoration en petit.

OUVRAGES DE FLAMINIUS PONZIO,

Lombard.

Chapelle Borghèse. (à Ste. Marie-Majeure). Semblable à la Sixtine qui est vis-à-vis. Plus riche et plus incorrecte.

Palais Sciarra. La façade, la seule façade de cet édifice demeuré incomplet, est la plus belle de toutes les fastueuses façades romaines. Sa beauté est dans sa simplicité. Divisions justes, peu nombreuses et par conséquent grandes. Fenêtres également espacées. Plate-bande indiquant la division des étages et l'appui des fenêtres, chambranles, et bordures nécessaires ; point de coupures, de ressauts, de panneaux, de frontons, d'ornemens insignifians ; point de vétilles, de minuties, de corniches intermédiaires. Un entablement au sommet. Voilà la bonne architecture. Tout y est grand, nu et simple. Elle enchante. Le seul portail, tant admiré du vulgaire, parce qu'il le croit d'une seule pièce, n'est pas d'accord avec la simplicité de l'édifice ; il est d'ailleurs défectueux, pour ses piedestaux trop hauts et trop chargés de corniches.

Palais Rospigliosi. Vaste, et rien de plus.

DE JEAN FLAMAND VASANZIO.

Petit Palais de la ville Borghèse. Bon plan ; mais si chargé d'ornemens, qu'on ne sait lequel regarder.

DE CHARLES LOMBARDO,

d'Arezzo, né en 1549, *mort en* 1620.

Petit Palais Aldobrandini. (à monte magna Napoli). Façade qui a quelque grace, enrichie de sculptures antiques.

Sainte Françoise Romaine. A côté du temple de la Paix, de l'arc de Titus, à la vue de tant de vénérables reliques de la feue Rome, faire un portique d'ordre composite au-dedans et d'ordre dorique en dehors, d'un dorique qui va se perdre entre des pilastres corinthiens, juchés sur de si hauts piedestaux !

Palais Costaguti. Ville Giustiniani. (hors la porte du Peuple).

DE LOUIS CIGOLI,

Toscan, né en 1559, *mort en* 1613.

Palais du Gouvernement. (place Madame). Orné hors de propos.

DU DOMINIQUIN,

né en 1581, *mort en* 1641.

Saint Ignace. Bon plan, gâté par le P. Grazzi. La façade est de l'Algardi. Elle est riche, elle est grande, elle est donc belle. Le P. Pozzo, avec ses autels de saint Louis et de saint Ignace, si grands, si riches, a démontré, qu'avec toute la grandeur et toute la richesse du monde, on pouvait faire du très-laid (1).

Ville Ludovisi. Bien distribuée et avec de jolis casins.

DE J.B. SORIA,

Romain, né en 1581, *mort en* 1669.

Saint Charles. (à Catinari).
Saint Grégoire.
Sainte Catherine de Sienne.
} Somptuosité et irégularité.

DE PIERRE DE CORTONE,

né en 1596, *mort en* 1669.

La Paix. Portique courbe de colonnes doriques, accouplées avec architrave et frise unies. Le fronton sur la porte, qui n'en avait nul besoin, est courbe aussi. La voûte est

(1) Ces Jésuites voulaient faire de tout. Ils ont prétendu fournir des architectes, des peintres, des poëtes, des historiens, et leurs efforts dans ces genres n'ont pas été heureux. Le métier qui leur a le mieux réussi, est celui de marchands aux Indes, soi-disant missionnaires, d'intrigans au confessional, et de directeurs commodes de la conscience des rois.

agréablement ornée. La partie supérieure de la façade est toute bariolée de pilastres, de colonnes, de corniches brisées, de fenêtres mal tournées, et de frontons l'un dans l'autre. L'intérieur est sur un bon plan octogone, avec une bonne coupole, et a une voûte agréablement divisée en caissons exagones, mais avec des pilastres ployés dans les angles, et des corniches qui coupent ces pilastres.

SAINTE MARIE. (in via lata). Portique à deux plans de colonnes corinthiennes et composites, isolées, avec architraves mal disposées, avec des groupes de pilastres; entablement taillé par l'arc de la loge, et au sommet un insipide fronton.

SAINTE MARTINE, OU SAINT LUC. La façade est un mélange de pilastres, de colonnes en niche, de découpures, de ressauts, terminée par un avorton de fronton (1). Le plan est une bonne croix grecque, bien proportionnée, terminée en courbe, mais ornée dans le goût de la façade; l'église souterreine a une voûte plate, avec de bons stucs.

VILLE SACHETTI, au-dessus de la vallée d'Enfer, hors de la porte Angélique, déjà toute en ruines, quoiqu'elle n'ait encore vu qu'un siècle.

CASTEL FUSANO, au-delà d'Ostie, appartient aux Chigi. Fabrique solide, commode, simple, et partant belle. Le petit escalier a occasionné quelque défaut d'eurithmie dans les portes et fenêtres.

D'ALEXANDRE ALGARDI,

de Bologne, né en 1602, *mort en* 1654.

VILLE PANFILI, d'un dessin tout-à-fait agréable. Petit

(1) Pierre de Cortone regardait cet édifice comme son chef-d'œuvre, et il le bâtit dans le Forum romanum. Il avait donc la berlue!

palais élégant, avec une salle ronde, éclairée d'en haut; et des chambres quarrées à l'entour, et beaucoup de commodités habilement pratiquées. Ses beaux ornemens de stuc sont imités de ceux de la ville d'Adrien, à Tivoli.

DE FRANÇOIS BORROMINI,

de Côme, né en 1599, mort en 1667.

Sainte Agnès. (place Navone). L'une des plus jolies églises de Rome, sur-tout par sa façade, composée d'un seul corinthien bien conduit, qui s'élève au-dessus d'un vaste perron, et à laquelle l'enfoncement du vestibule donne de la grace. La balustrade laisse dominer la coupole, un peu trop aigue, mais que deux petits clochers accompagnent bien. Les frontons de cette façade y font très-mal, et les garnitures des portes et fenêtres sont mauvaises. L'intérieur de l'église, à croix latine, d'une bonne proportion, mais trop tourmenté dans les angles, est du Rainaldi.

Oratoire de l'Eglise neuve. L'extérieur est une extravagance. On peut admirer le mécanisme de la voûte plate. L'habitation des PP. de l'Oratoire, bâtie avec beaucoup de jugement, est encore plus estimable.

Saint Jean-de-Latran. La principale nef, embellie, ou plutôt rhabillée à la moderne. Les niches, avec corniches, qui les couronnent, les colonnes sur consoles, les profils, les ceintres, et tant d'autres fadaises, d'entablemens taillés, de porte-à-faux, peuvent-ils jamais se nommer embellissemens pour un temple *urbis et orbis ecclesiarum mater et caput?*

Saint André des Buissons. Clocher fantasque.

Palais Panfili, ou Doria, vers le collége romain. Mélange de bon et de mauvais.

Palais Falconieri. Raccommodé d'une étrange manière.

VILLE FALCONIERI, à Fracasti.
ÉGLISE DES SEPT DOULEURS.
LA PROPAGANDE, côté occidental.
PALAIS COLLIGOLA.
ÉGLISE DE LA SAPIENCE.
SAINT CARLIN, aux quatre Fontaines.

Les cinq dernières fabriques, sont les produits d'un frénétique. Borromini devenu fou se tua. La frénésie, en architecture, est contagieuse. On a gravé, et on vend toujours à la culéographie de Rome, les œuvres du Borromini, et les architectes n'en semblent pas encore rassasiés.

JEAN RAINALDI,

Romain, né en 1580, *mort en* 1659.

CASIN DE LA VILLE TAVERNA, à Frascati. Commodément distribué.

MAISON PROFESSE DES JÉSUITES. Vaste et commune.

DE CHARLES RAINALDI,

fils du précédent, né en 1611, *mort en* 1641.

LES SAINTS APÔTRES. Raccommodé à la moderne.

EGLISE DU SUFFRAGE.

SAINTE MARIE-MAJEURE. L'extérieur de derrière. Malgré tant de fautes, il a je ne sais quoi d'agréable, auquel contribue le site.

LES DEUX ÉGLISES JUMELLES, place du Peuple. L'une circulaire, l'autre elliptique et d'un aspect agréable. Mais pourquoi les entre-colonnemens si inégaux ?

JESUS ET MARIE, au Cours.

SAINTE MARIE A CAMPITELLI. Quel étrange abus de colonnes !

Palais Panfili, ou Doria, place Navone.

L'Académie de France. Indiscrettement ornée.

DE JEAN-LAURENT BERNINI,

né en 1589, *mort en* 1680.

Pont saint Ange. Orné de parapets à jour et de mauvaises statues.

La Propagande. Façade, avec un glacis pour renfort, bien adapté et simple.

Porte du Peuple, vers la ville. Passable.

Mont Citorio, l'un des plus vastes édifices de Rome, et qui n'est pas sans quelque mérite.

Palais Barbarini. La façade principale a un bon dorique, mais plusieurs entablemens mal-à-propos répétés; et parmi une foule d'irrégularités, quelques belles parties.

Palais Bracciano. Mauvais à tous égards.

Fontaine de la Barque. Triviale.

Fontaine de la place Barbarini. Glaucus soutenu par quatre dauphins, jette un grand volume d'eau qui retombe dans une vaste coquille. Belle.

Fontaine de la place Navone. Où en connaît-on une plus belle ?

Saint André. (à monte Cavallo). Ce petit portique, si saillant et si mal soutenu, ne lie pas bien au corps de l'édifice. La forme elliptique de l'église est jolie, mais pleine de défauts.

Églises. { à Castel Gandolfo. / à la Riccia. } Agréables et bien conduites.

Le style de Bernin, en architecture, offre plus de licences que d'incorrections, et ses graces empêchent de trop s'arrêter à ses défauts. On parlera de ses autres ouvrages au Vatican.

DE VINCENT DELLA GRECA,

S. Dominique et S. Sixte, a l'avantage d'une situation ouverte et élevée, d'ailleurs extrêmement défectueux.

DE CAMILLE ARCUCCI.

Palais Orsini, ou Pio. On s'apperçoit que l'architecte n'y a rien mis du théâtre de Pompée, sur lequel il est bâti.

DE JEAN-ANTOINE ROSSI,

romain, né en 1616, *mort en* 1695.

Palais Renuccini, au Cours. Il a de la réputation, et n'a d'autre mérite que la division des étages et le rustique; tout le reste est lourd et informe.

Palais Altieri. Grand édifice, peu de bon.

Ville Altieri. Le casin est gai.

Palais Astalli et Bussi, sous le Capitole. Passables.

Chapelle au Mont-de-Piété. Riche.

OBSERVATIONS

SUR L'ARCHITECTURE DU XVIIe. SIÈCLE.

Aux bisarreries, aux incorrections de Michel-Ange, qui infectèrent l'architecture à Rome dans le 16e siècle, celui-ci ajouta les extravagances du Borromini. En voici le résumé. Colonnes torses, ventrues, entortillées, embrouillées, sur des monceaux de piedestaux, de socles, de plinthes, et sans motif; chapiteaux fantasques à volutes à rebours; entablemens bâtards, interrompus, ondulés, à saillies, à rectangles; frontons déplacés, brisés, difformes, et même à cornes; balustres à contre-sens, à facettes, et prodigués jusqu'aux

frontons ; églises ceintrées sans caractère, à façades en guise de turban ; ornemens à foison et à contre-sens. A quel autre siècle nous conduiront tant d'étranges folies ? La simplicité de Ponzio et d'Algardi, l'élégance de Bernini, qui se fit un si grand nom, devraient avoir de l'influence, et même dominer. Voyons.

ÉDIFICES DU XVIIIe. SIÈCLE.

DE CHARLES FONTANA,

Milanais, né en 1634, *mort en* 1714.

Chapelle Cibo, à la Madonne du Peuple. Bon autel, bonne petite coupole, un fagot de colonnes corinthiennes et de pilastres.

Le Port de Ripetta. Disposé avec simplicité.

La Façade de S. Marcel, celle de la bienheureuse Rita. Fermez les yeux et passez.

Palais Bolognetti. Sage, passable. Les fenêtres devaient y être mieux situées.

Bibliothèque de la Minerve. Voûte à lunette assez lourde.

Palais Grimani, rue Rosella.

Fontaine a sainte Marie, au-delà du Tibre. Grandiose.

S. Michel, à Ripa. Enorme fabrique.

DE FRANÇOIS BIBIENA,

né en 1659, *mort en* 1739.

Théatre des Aliberti. Mal situé, mal construit ; pauvre d'entrées, d'escaliers, de corridors, de forme ; et il s'appelle théâtre des dames.

D'ALEXANDRE GALILEI,

Florentin, né en 1691, *mort en* 1737.

Façade de S. Jean des Florentins. Grande, enrichie de deux rangs de colonnes corinthiennes sur de hauts socles, avec de petites niches et un entablement à ressauts.

Façade de S. Jean-de-Latran. Portique et loge réunis par des colonnes composites, les unes accouplées, les autres isolées sur de très-hauts piedestaux, qui coupent les plate-bandes et corniches; de petites colonnes à côté des grandes; comble en pyramide, avec fronton écrasé sous le poids de mauvaises statues. L'intérieur du portique a de bonnes moulures aux portes, aux fenêtres, aux arcs, aux niches, à la voûte; mais les pilastres y sont mal disposés; les corniches montent et descendent, à cause des portes de diverses hauteurs. La voûte est un peu basse.

Chapelle Corsini, dans la susdite église. Riche d'ornemens, disposés avec élégance. Le soubassement semble trop haut; à l'autel, trop de piedestaux; la coupole est bien élevée.

DU Mis. JÉROME TEODOLI,

Romain, né 1567, *mort en* 1766.

S. Pierre et Marcellin. Bon plan; ornemens grossiers; les abus courans.

Théatre Argentina. Forme passable; dans tout le reste, pauvre et malpropre comme celui des dames.

DE NICOLAS SALVI,

Romain, né en 1699, *mort en* 1751.

Fontaine de Trevi, la plus grande de celles de Rome. L'océan personnifié, gigantesque et debout, sort d'une belle

niche de colonnes ioniques, pour aller se promener, porté sur une coquille tirée par des chevaux marins que guident des tritons, au milieu d'un amas de rochers d'où l'eau sort de toutes parts et se répand dans un vaste bassin. Toute cette décoration a pour fond le palais Conti du duc de Poli. Des deux côtés de la niche ionique, les rochers semblent faire pousser des colonnes corinthiennes qui embrassent deux étages, et contiennent dans leurs entre-colonnemens des statues et des bas-reliefs. Sur lès deux flancs, mais en arrière-corps, sont quatre pilastres corinthiens qui embrassent aussi deux rangs de fenêtres. Sur leur entablement est un attique plus bas que celui de l'avant-corps, et qui a des fenêtres et des festons. Tout l'ouvrage est de travertin, et les statues de marbre. En voilà assez pour faire sentir sa somptuosité, sa beauté et ses défauts.

DE CHARLES MURENA,

romain, né en 1713, *mort en* 1764.

Chapelle Zampai, à saint Antonin des Portugais. Riche en ornemens élégans et en abus.

Logis, à sainte Lucie de l'Egoût. Simple, solide, bien distribué.

Sacristie de S. Augustin. Bien ordonnée; mais on pouvait y épargner les frontons et les ressauts de la corniche.

DE LOUIS VANVITELLI,

né en 1700, *mort en* 1773.

Couvent de S. Augustin. Des plus vastes. Portail en niche, bel escalier, bon cloître, distribution intérieure assez peu commode. Ses grands ouvrages sont à Caserte et à Naples.

DE FERDINAND FUGA,

florentin, né en 1699, *mort en* 1783.

Palais de la Consulte. Mélange de beau et de laid; belle masse, beau bossage; ordres mal placés, mezzanins, frontons saillans à ressauts et appesantis de sculptures. La cour a de l'éclat que lui donne l'arc près du portail; mais elle est gâtée par le tambour de l'escalier.

Ecuries du pape, à Monte Cavallo. Ont l'air d'un casin de campagne.

Le petit palais de la Secrétairerie du chiffre, au fond de ce boyau d'édifice capucinal, appelé *de la Famille*. A quelqu'élégance.

Palais Corsini. Il n'y a pas d'honnête homme qui ne se sente mortifié qu'un édifice si grand, si somptueux, soit orné de tant d'inconséquences, et dans la distribution, et dans les fenêtres à doubles frontons, et dans les portails, et dans les portes, et dans l'escalier.

Palais Petroni, au Jesus. Pis encore, jusqu'aux pilastres à rebours, de l'invention de Michel-Ange, qui flanquent le portail.

Sainte Marie-Majeure. La façade, taillée en petit, remplie de saillies, d'oscillations et d'abus, ne se lie en rien au reste. L'intérieur, qui est véritablement en forme basilicale, a de petits autels peu dignes d'une basilique.

Eglise de l'Enfant-Jesus. Parfaitement pourvue de tous les défauts ordinaires.

Eglise de la Mort, rue Jules. Plus mauvaise encore pour la façade. L'intérieur est elliptique, avec des colonnes dans une bonne disposition : le reste des ornemens est de la déchiqueture.

Eglise de l'Appollinaire. Mêmes vices. Le collége contigu a le mérite d'être sans prétention ; il a pourtant un énorme entablement à consoles. Fuga était amoureux de ces sortes de corniches.

Hôpital du S. Esprit. La convenance a été observée dans ses augmentations. Cet architecte a aussi fait à Naples grand bruit et peu de bonnes choses.

D'ALEXANDRE SPECCHI.

Palais Carolis, ou Simonetti, au Cours. Parmi les défauts ordinaires, il a pourtant je ne sais quoi de gai.

DE CHARLES BIZACCHERI.

Palais contigu à S. Louis des Français. N'est pas tout-à-fait déplaisant.

DE PAUL POZI,

de Sienne, né en 1708, *mort en* 1777.

Palais Colonna. Passablement restauré. Mais dans un si grand palais, comment souffrir cette foule de boutiques si grotesquement décorées, tandis qu'un péristile double, avec balustrade et loge au-dessus, devrait en réunir noblement les deux aîles ? Ce vilain mur rustique du jardin sur le Quirinal, n'est pas moins indécent, et pourrait facilement s'annoblir.

Eglise de l'Ame. Le chœur et maître-autel dans une discordance complette avec l'ensemble de l'église, et encore plus avec la raison.

Sainte Catherine de Sienne, rue Jules. Bisarre, mais agréable.

D'ARCHITECTES qui ne l'étaient pas.

Palais Mellini, au Cours.

PALAIS PANFILI, ou DORIA, place de Venise. Le plus mauvais est au Cours.

VILLE PATRIZI, hors la porte Pie.

SAINTE CROIX DE JÉRUSALEM.

LE PRIEURÉ DE MALTHE.

S. CLAUDE DES BOURGUIGNONS.

LE NOM DE JESUS.

S. PAUL, premier hermite.

S. LAURENT in miranda, sur le temple d'Antonin et Faustine, et dans le forum ancien de Rome.

LA MADELEINE. Le *nec plus ultrà* du renversement du goût.

Ce serait un vrai supplice que d'étendre la liste de pareils monumens, dont les architectes ne valent pas d'être nommés. Qu'on les oublie.

DE MICHEL-ANGE SIMONETTI.

MUSÉE DU VATICAN. On doit des éloges aux embellissemens que l'architecture y a fait, et sur-tout aux deux portes du nouvel escalier qui conduit à la galerie; l'escalier même serait beau, si l'architecte n'eût pas pas été forcé de charger ses rampes de colonnes, qu'il savait très-bien que les règles de l'art y proscrivent; il n'y aurait pas aussi employé des balustres, et beaucoup moins les eût-il fait de métal. De ces deux portes, celle qui est flanquée de deux statues égyptiennes, et couronnée d'une corniche, serait parfaite comme l'autre, si on en avait élagué ce fatras. Avec moins, on obtient le plus.

La salle décagone et celle des Muses, toutes deux de construction nouvelle, méritent des louanges; la décoration partout en est bonne : si on y apperçoit quelques taches, même quelques défauts, au moins ne sont-ce certainement pas des discordances, des barbarismes, des caprices, des folies : *maximus est ille qui minimus urgetur.*

TEMPLE DU VATICAN. (1). Saint Pierre s'est réservé pour ce dernier article, comme le maximum de la grandeur romaine, et le plus digne d'observations.

Le pape Jules II commença la réédification de S. Pierre, avec l'idée d'en faire le plus grand temple du monde. Bramante en fut le premier architecte, et y eut pour successeurs Raphael, Peruzzi, Sangallo, chacun avec leur plan différent. Enfin, Michel-Ange Buonaroti fixa ce plan à une croix grecque, terminée en forme circulaire à l'extrémité de trois de ses branches, et en ligne droite à celle de la quatrième, destinée à la façade ; quatre énormes piliers durent à son centre soutenir une coupole double, accompagnée de deux autres moindres coupoles ; un seul corinthien en pilastres dût régner en dehors et en dedans de l'édifice ; et enfin un attique en former le couronnement (2).

On en vint à l'exécution. Buonaroti augmenta le volume, et refit les fondations des quatre gros piliers, fondés par Bramante ; afin d'en accélérer le dessèchement, et aussi par économie, il pratiqua dans leur intérieur de grands vides, qui lui fournirent l'avantage et la commodité de divers escaliers.

Durant sa vie tout fut construit sous ses yeux et sous sa

---

(1) Ce serait une étimologie assez plaisante que celle du Vatican, si elle venait de *Vaticinium, magie, sorcellerie.* Il serait curieux que les chrétiens n'eussent pas plus hésité à donner à leur principale église le nom de *temple de l'imposture*, que leurs souverains pontifes à nommer le lieu de leur résidence, *palais du grand Sorcier.* On conçoit pourtant que la confession fournissait à son hôte le moyen de ne pas le laisser déroger à ce titre.

(2) La façade devait être de huit pilastres corinthiens, avec trois portes et quatre niches reparties entre elles. Elle devait avoir un portique d'autant de colonnes à entre-colonnemens inégaux ; ce portique devait être double dans les entre-colonnemens du milieu, et sur cette saillie se terminer par un fronton. Cette projection d'un portique sur un portique, est une de ces nouveautés auxquelles les anciens n'auraient jamais songé, pas même en rêve. Les architectes modernes aimaient étrangement les ressauts.

direction, et il ne restait à faire à sa mort que la couverture de la coupole, le bras antérieur de la nef et la façade.

Les mérites de ce grand ouvrage de Buonaroti sont : 1°. Le plan ; 2°. Un seul ordre ; 3°. Le soubassement extérieur ; 4°. Le tambour de la coupole ; beautés vraiment grandes, mais mélangées des défauts suivans :

Dans l'intérieur : 1°. Des impostes si saillans, qu'ils dépassent les pilastres ; 2°. Les ressauts de l'entablement ; 3°. Des colonnes oiseuses, avec de mauvais frontons, plus oiseux encore, aux fenêtres et aux niches.

A l'extérieur : 1°. Un entourage d'une foule de pilastres amoncelés, et de portions de chapiteaux ; 2°. Un attique trop haut, à fenêtres informes, et gâtées encore par des ornemens impropres ; 3°. Le lanternin de la coupole, couronné par des espèces de chandeliers.

La coupole fut terminée par Fontana et Porta, suivant les dessins de Buonaroti. Les deux coupoles latérales sont de Vignola, et très-belles.

Il restait peu de choses à faire, le seul bras de l'avant. Mais sous Paul V, l'architecte Maderno proposa d'agrandir l'édifice, dans l'idée sans doute que le très-grand était le très-beau. A cet effet, il allongea de trois arcs le manche de la croix, qui de grecque devint latine, et termina la révérendissime fabrique (1) avec le portique et la façade.

Les terribles effets de ce singulier prolongement sont : 1°. Plus de point-de-vue, pas même du fond de la prodigieuse place du temple, d'où l'on ne découvre rien, ni du tambour de la grande coupole, ni des deux coupoles latérales ; ensorte que ce que l'édifice a de plus beau reste caché ; 2°. On entre avec l'empressement de jouir de cette grande coupole, qui de loin fait tant de bruit, et l'on n'apperçoit qu'une échancrure dans la voûte ; l'on chemine et

(1) C'est le ridicule titre qu'on donne à Rome à cette église, et à l'administration chargée de son dispendieux entretien.

long-temps, avant de voir enfin cette rotonde qui devait s'appercevoir de tous les points ; 3°. Nefs latérales mesquines. 4°. Le plan d'abord de la plus belle simplicité est devenu compliqué ; 5°. L'addition faite par le Maderno se trouve à fausse équerre, et c'est-là une bévue capitale ; 6°. La façade et le portique sont totalement manqués, par la mauvaise disposition des portes et leur plus mauvaise décoration ; par ces ordres composites, avec des bases ioniques à contre-sens ; par ces colonnes colossales à côte de colonnes naines, par le fronton du milieu qui coupe les fenêtres de l'attique. On ne pouvait guères faire pis.

On a fait successivement dans l'intérieur du temple une multitude d'embellissemens. Dans la plupart, comme dans le placage de marbres divers appliqués sur les murs, dans les stucs des voûtes, il semble qu'on ait pris à tâche de rappetisser ce qui était grand, et l'on a prodigué la dorure (1). Ne nous étonnons cependant pas trop des défauts et des erreurs qui se rencontrent dans un si grand ouvrage, auquel on a travaillé pendant trois siècles, sous la direction de tant de diverses têtes. Il fallait nécessairement qu'il en résultât un monstre, un mélange de beau et de laid, de petit et de grandiose.

Parmi les monumens grandioses, on peut compter : 1°. Les mausolées ; 2°. La chaire de S. Pierre, au sujet de laquelle on fera remarquer ici l'adresse avec laquelle Bernini sut tirer le plus heureux parti d'une fenêtre qui, au lieu de le gêner, lui servit à placer le S. Esprit au milieu d'une gloire, dont les rayons semblent faits pour illuminer ces quatre colosses de docteurs, qui soutiennent sur leur petit doigt l'énorme fauteuil du premier des apôtres ; 3°. La confession ou tribune, ou plutôt cet ouvrage insensé des quatre colonnes torses, entortillées de je ne sais quelles niaiseries, qui soutiennent

---

(1) *Dicite pontifices, in sancto quid facit aurum ?...* PERSE.

un baldaquin, exprès pour embarrasser et obstruer cette grandiose croisée du temple. On ne peut concevoir comment une telle absurdité est sortie de la même tête de ce Bernini qui fit la colonnade de la place du Vatican.

Cette place, de forme elliptique, entourée par quatre files de colonnes isolées, qui portent un entablement couronné par une balustrade et des statues, ayant à son centre un obélisque, flanqué de deux immenses fontaines qui vomissent avec fracas des fleuves d'eau, terminée par ces vastes escaliers qui forment deux places en terrasse, est un de ces ouvrages rares, une de ces conceptions heureuses qui vous ravissent. Et combien n'enchanterait-elle pas davantage, si cette masse du palais du Vatican n'appesantissait pas un de ses flancs, et si la façade du portique du temple..... Ah ! quelle façade insensée !

Malgré les défauts et les licences qu'offre cette place, malgré les colonnes ventrues, la corniche ionique dans un ordre dorique, c'est le plus bel ouvrage de l'architecture moderne. Les architectes, jusqu'ici, n'ont point si bien employé autant de colonnes. Les façades des entrées aux extrémités et au milieu sont agréables, et les voûtes latérales à architraves sont charmantes.

Dans les deux portiques de communication, entre cette colonnade et le grand portique du temple, les pilastres ne vont pas trop bien sur leur pente, et sont mal d'accord avec la décoration de la façade.

L'escalier royal fait par Bernini, le mieux qu'il pût, au milieu de vieilles fabriques, est très-remarquable; les jours y sont ménagés avec beaucoup d'art, les marches faciles et peu élevées, l'ensemble majestueux. Quel coup-d'œil en le descendant ! Les colonnes isolées, et en perspective sur la première rampe, les pilastres accouplés sur la deuxième, montrent le talent avec lequel l'artiste a su sortir d'embarras dans un site obligé. Le parti qu'il en a tiré est admirable, mais pas imitable, et cependant on vient de

l'imiter, et très-librement, et sans y être obligé par rien dans le musée. Il est est vrai que ça été malgré l'architecte.

En rentrant dans saint Pierre, abordons la question pourquoi la plus grande de toutes les églises ne paraît pas de la grandeur dont elle est réellement, et pourquoi l'on dispute souvent qu'elle soit même égale en grandeur à la cathédrale de Milan, ou à celle de Londres. Il n'est aucunement besoin de rapporter les raisons qu'on a déduites, pour expliquer bien ou mal ce phénomène ; il suffit de savoir que la grande nef de saint Pierre est longue de 571 pieds, et la transversale de 428, et que toute la longueur de la basilique de saint Paul de Rome arrive à peine à 250.

Cependant saint Paul paraît plus grand que saint Pierre. Faites saint Pierre comme saint Paul, mettez-y en file des colonnes isolées, et vous verrez sur-le-champ saint Pierre le plus grand du monde, et adieu les disputes et les mesures. Plus vous multipliez les colonnes isolées dans un édifice, plus il acquiert de grandeur apparente, et c'est un mérite de paraître plus grand qu'on ne l'est en réalité. Ainsi c'est un vrai défaut que celui de paraître moindre qu'on ne l'est en effet.

Ce démérite de saint Pierre dérive de l'architecture moderne qui, ayant proscrit les basiliques et les péristiles de colonnes isolées (1), ne veut faire que des piliers et des massifs, qui ne sauraient produire que des constructions pesantes, grosses, trapues, lourdes et petites. C'est ainsi que saint Pierre, que Jules II voulait le plus grand, et Paul V le plus énorme des temples, a eu le sort de Cassandre. Il est le plus

---

(1) La république française en ramènera sans doute l'usage et le goût; car, dans ses édifices publics, obligée de songer au peuple, elle verra que les formes de ces bâtimens conviennent parfaitement à celle des marchés, des promenades publiques et couvertes qui lui manquent. En attendant, ses architectes actuels n'ont, dans leurs nouveaux monumens, depuis la révolution, semblé avoir d'autre but que celui de faire changer de place aux carrières.

grand et ne le paraît pas : on y a prodigué plus de 50 millions d'écus (1), et avec beaucoup moins on pouvait faire plus et beaucoup mieux.

On a dernièrement dépensé presqu'un autre million d'écus pour y accoler une sacristie digne de lui. Peut-être toutes les sacristies de l'univers, réunies, n'égaleraient pas la somptuosité de celle-ci, et peut-être n'en a-t-on jamais fait une plus extravagante (2) ?

CONCLUSION.

Cette description des fabriques de Rome, va du grand égoût jusqu'à la sacristie de saint Pierre, du meilleur au plus mauvais.

Notre siècle, éclairé par le flambeau de tant de sciences, a adopté en architecture toutes les absurdités des siècles précédens, et les a rendues plus absurdes encore par l'intempérance des ornemens. Il a été jusqu'à prendre les parties essentielles de la construction pour des ornemens arbitraires, et les a prodigués à des bouffoneries. On ne lui voit jamais commettre un péché par défaut, c'est toujours par excès ; et qui ne veut pas s'estropier les yeux, se gâter la vue, doit se borner

---

(1) Environ 350 millions de francs.

(2) Voilà donc la révérendissime fabrique, la plus grande, la plus riche de l'univers! Quel génie d'avoir été mettre en l'air le panthéon, d'en avoir fait une coupole avec un lanternin ! Quel surprenant ouvrage ! Tout cet extérieur lourd et contre-taillé en tant de parties, n'est-il pas merveilleux ? Et ce plan, si difficile à comprendre, avec de petites nefs, dans un si pauvre rapport avec la grande ! l'est-il moins ? Et ces ordres insignifians sur ces énormes masses, qu'en dites-vous ? Admirables. Et tous ces ornemens triviaux prodigués sans discrétion ? Plus admirables encore ! Saint Paul est donc plus architectonique que saint Pierre ? Du temps de Constantin, quand l'architecture était tout-à-fait perdue, on en savait donc encore davantage que dans le siècle tant préconisé de sa résurrection, par le trois fois divin Michel-Ange, sous les Jules II et les Léon X ?

à ne regarder que des maisons et autres édifices simples, où l'on n'a pas prétendu employer d'ornemens.

Qu'est-ce donc que cette chimérique résurrection de l'architecture civile arrivée au 15ᵉ siècle ? Elle sera vraie théoriquement, c'est-à-dire dans les livres et les discours ; mais en pratique elle est certes loin de l'être. On a déjà dit, et il n'est pas inutile de le réinculquer, que vers la fin du 15ᵉ siècle, l'architecture qui avait été pendant une douzaine de siècles dans un véritable état d'asphixie, commença de donner quelques signes de vie dans Rome, par les soins de Majani et de Pintelli ; que dans le 16ᵉ, elle pût déjà se lever, et faible encore, faire quelques pas à l'aide de Bramante. Elle marcha avec plus de franchise et de fermeté sous San Gallo, Perruzzi et Vignola ; mais à son plus beau moment, Buonaroti la fit tomber en convulsion. Par une suite de cures et de rechûtes, la pauvre malheureuse tomba en démence avec Borromini, dans le 17ᵉ, et elle est restée folle à lier. Elle guérira, espérons-le.

En attendant, il est bien humiliant de voir l'architecture actuelle à Rome, plus éloignée de la bonne architecture romaine antique ; mais infiniment plus, que n'en était loin cette architecture barbare, que nous appelons du moyen âge. Examinons en honnêtes gens et sérieusement ce que font les architectes de Rome, à l'exemple de ceux de Rome antique. Ils savent Vitruve par cœur ; ils savent prononcer naos, pronaos, prostile, iptere, pseudiptere, picnostile, sistile, aréostile, eurithmie, symétrie, icnographie, sténographie, astragale, trochile, zophore.... A ce caquetage, que faisait Pierre de Cortone à ses écoliers dans le *Forum romanum*, s'élève de terre une vapeur, de laquelle on apperçoit sortir une ombre, l'ombre de Vitruve Pollion, qui après avoir écouté tous ces bredouilleurs, tourne et fixe avec étonnement les yeux sur saint Luc, sainte Marie libératrice, sainte Françoise romaine, saint Pierre-ès-prisons, saint Laurent in miranda ; et comme s'il eût pris l'émétique, leur vomit ce seul mot : *circulatores*, et disparaît. Véritablement ce sont

de grands charlatans que ceux qui brillent en exposant de magnifiques théories, et puis ne fabriquent que des monstruosités ; et ne sont-ce pas des monstruosités , que ces colonnes qui soutiennent peu de chose ou rien, ces piedestaux amoncelés , ces frontons hors de propos , ces ressauts, ces angles si aigus , ces balustres, et tant d'autres bouffoneries de l'architecture moderne?

Au moins les architectes du moyen âge, les maçons, si vous voulez, n'affichaient pas de prétentions; ils fabriquaient comme ils pouvaient avec les matériaux de l'antiquité, et sans s'embarrasser d'ordres dont ils n'avaient pas d'idée, ils employaient convenablement les colonnes dans des églises basilicales, dans des portiques.

Mais nous portons la présomption en architecture jusqu'à oser mettre la Rome moderne en parallèle avec Rome antique. Le P. Donato, entr'autres, a soutenu et cru démontrer que Rome papale, en architecture, surpassait la magnificence de Rome impériale. En voici un parallèle abrégé et point ironique.

«Saint Pierre est plus grand et plus riche que le temple de la Paix, et comme chacun sait, la richesse et la grandeur sont les vrais composans du beau. Ainsi, le panthéon, la fortune virile, le temple du soleil, pourraient à peine servir de sacristies à saint Jean-de-Latran, saint Ignace, saint André-de-la-Vallée. La place du Vatican passe de bien loin tous les Forum, soit le romain, soit ceux de Trajan ou de Nerva.

Nos fontaines doivent être sans aucun doute plus magnifiques, puisque nous avons plus d'eau, comme le témoignent tant d'aqueducs que nous avons laissé détruire, et la multitude de leurs arcades semés sur le territoire de Rome.

Les palais des princes romains doivent surpasser ceux des Lucullus, des Crassus, des Pompée, des Clodius, des Agrippa; comme ceux du Vatican et du Quirinal surpassent infailliblement le palais d'or des Césars, comme précisément nos grands théâtres des dames, d'Argentina, de la Vallée, de

Palla Corda laissent loin derrière eux les théâtres de Pompée, de Marcellus, et même le colisée, comme justement les thermes antonines et dioclétiennes ne sont rien en comparaison des bains de l'eau sainte et du lavoir du pape. C'est ainsi que la ville d'Adrien était une misère auprès de la ville Borghèse : c'est ainsi que les mausolées d'Adrien, d'Auguste, de Métellus, de Cestius, sont des jeux d'enfans, de la quinquaillerie en comparaison des tombeaux des papes, et autres non papes qui ornent saint Pierre, la Madone du peuple et la Minerve. En fait de cirques, nous en sommes si bien pourvus, que le grand cirque et le flaminien ont fort bien fait de se cacher ; il en est de même des naumachies, des arcs de triomphe ; et partant la vieille Rome a bien fait de mourir, afin que de ses cendres, il sortît, comme il est arrivé, un phénix en architecture, plus brillant et plus magnifique qui, s'il vit, et il vivra sans faute pendant tous les siècles des siècles, ne cessera de croître et d'embellir, au point qu'il deviendra une merveille, moyennant l'architecture qui fleurit aujourd'hui ; architecture non plus romaine, mais romanesque. Par conséquent notre Rome est cent fois plus belle et plus magnifique que la véritable Rome. C. Q. F. D».

Il faut toutefois convenir que, parmi les plus célèbres villes de l'Europe, la seule Rome peut soutenir en architecture toute la sévérité de la critique, et n'en pas rester moins pour cela la reine des villes. Elle est formée de parties si grandes et si belles, qu'on n'en voit ailleurs, ni de telles, ni dans un tel nombre. Ses édifices qu'on peut censurer avec le plus de raison, ont encore quelques mérites, et quelquefois moins de défauts que ceux qui sont ailleurs les plus vantés. D'où vient tant de magnificence dans une ville de prêtres ? Il est aisé de le deviner (1). Si ensuite vous y ajoutez

(1) N'est-ce point que la Rome des prêtres, comme celle des Césars, vit encore des tributs, des gaulois, des germains, des ibères ? Rome fondée par une horde de voleurs n'a jamais dégénéré. Lorsqu'ils n'ont plus eu le courage de voler à main armée, les romains se sont faits filous, escrocs, charlatans, ven-

ses monumens antiques et les productions des autres beaux-arts dont elle est si riche, on peut, sans blesser la modestie romaine, donner dans l'emphase de Montagne, et dire avec lui: « Que Rome est une mappemonde en relief, où se » voient les raretés de l'Asie, de l'Egypte, de la Grèce, de » l'Empire romain, du monde ancien et moderne » (1). C'est pour cela et par quelqu'autres causes, que Rome est l'unique des villes antiques qui ait su se conserver un grand nom. Cependant, cette revue de ses plus fameux monumens, inspire je ne sais quoi de triste; on est entraîné à douter qu'elle soit, comme on l'a trop dit, le siége des beaux-arts : le serait-elle par comparaison avec les autres villes, ou n'est-ce là qu'un préjugé? Au lieu d'en être véritablement le siége, n'en serait-elle pas uniquement le magasin? Depuis deux siècles, la médiocrité de ses artistes et l'état de nullité où y sont les sciences, fait pencher à le croire. Tout y annonce même que, sans de grands changemens dans son état politique, les arts ne tarderont pas d'y être aussi étrangers, aussi inconnus que l'y sont déjà la géométrie, la physique, la chimie, l'astronomie, qui ne sauraient guères prospérer dans l'empire de la théologie et de l'intrigue, lorsque cette théologie et cette intrigue ont cessé de pouvoir influer sur les destinées de l'Europe. Luther et

---

deurs de leur orviétan; et, vrais pipeurs de dés, n'ont cessé d'abuser la crédulité de l'Europe, au moyen d'une religion à laquelle eux-mêmes ne croyaient pas. Il leur a toujours fallu *panem et circenses*. Les rapines de leurs guerriers les leur fournissaient autrefois, quand ils avaient leurs congiaires et leurs cirques. Leurs congiaires subsistent, et se distribuent tous les jours à la porte de leurs couvens; et les jeux du cirque se retrouvent dans la musique, les illuminations, les processions et le faste des cérémonies dans leurs églises. L'imprimerie tuera tout cela et les réduira à la mendicité.

(1) Omnia Romanæ cedant miracula terræ;
Natura hîc posuit quid quid ubique fuit.

Calvin avaient fait beaucoup de mal à Rome ; Voltaire et Rousseau lui en ont fait davantage. Ils ont creusé la tombe où elle ne saurait tarder de descendre : je parle de Rome papale. Celle-là morte ; rien n'empêche Rome de ressusciter et de reprendre parmi les villes célèbres, sinon le rang dont elle est depuis si long-temps descendue, au moins celui auquel son climat, son site et ses monumens peuvent la faire remonter.

Voilà l'éloge que faisait jadis Properce de la Rome des Césars. Voici ceux que quelque modernes, en la quittant, ont fait de la Rome des papes. Leurs adieux ne sont pas flatteurs.

Roma, vidi, satis est vidisse, revertar
Cum leno, aut meretrix, scurra, cinœdus ero.

Un italien, Vittorio Alfieri, ne l'a pas tout récemment, beaucoup mieux traitée dans le sonnet suivant, dont voici la traduction libre :

Vuota insalubre region, che stato
Osi chiamarti, aridi campi incolti,
Squallidi, muti, estenuati volti
Di popol rio, codardo, insanguinato.

Impotente, non libero senato
Di vili, astuti, in fulgi d' ostro avvolti
Ricchi patrizi, e piu che ricchi, stolti,
Prence, cui fa schiozzezza altrui beato.

Citta, non cittadin, augusti tempi
Religion non gia, leggi che ingiuste
Ogni lustro cangiar vede ma in peggio,

Chiavi, che compre un di schiudean agli empi
Del ciel le porte, or per eta vetuste :
Non sei tu Roma d' ogni vizio il seggio ?

Champs incultes, déserts, insalubre contrée,
A qui la vanité donne le nom d'état ;
Peuple lâche et cruel, né pour l'assassinat,
Caste avide, hypocrite et soi-disant sacrée.

Riches patriciens dans le vice nourris,
Dont la stupidité passe encor la richesse,
Esclave sous la pourpre et couvert de mépris,
Sénat, dont l'impuissance égale la bassesse.

Pape, que le non sens place au-dessus d'un roi,
Des temples pour le faste, un culte et point de foi ;
Cité sans citoyens, des lois abominables,
Que chaque lustre change en de plus détestables :

Clef qu'à prix d'or jadis on vit ouvrir les cieux ;
Clef qu'aujourd'hui la rouille a bientôt consumée,
Des vices de tout genre assemblage odieux.
Voilà Rome et ses droits à quelque renommée.

---

* L'impression de cet ouvrage en était à cette feuille, lorsque les français sont montés au capitole, et que le peuple romain a repris, sous leurs auspices, ses droits à la souveraineté. L'auteur, pour n'avoir pas l'air d'avoir prophétisé après coup, se devait cette explication. Il y a deux ans qu'il avait écrit les pages 229 et 230, et s'il pressentait alors la dissolution prochaine du gouvernement pontifical, il pensait que le mépris, la misère et la faiblesse le conduiraient sûrement, mais un peu plus lentement à sa fin : il n'avait pas deviné que ses crimes ordinaires la précipiteraient, ni qu'il fût assez fou ou assez stupide pour se poignarder lui-même, en essayant vers le 19e. siècle les attentats qui lui avaient réussi du 10e. au 15e., et qui devaient aujourd'hui l'ensevelir sans retour sous ses ruines, et délivrer l'Europe de l'influence sacerdotale.

Mais le peuple romain est-il assez éclairé, assez sage, assez courageux pour conserver le beau présent que les français viennent de lui faire ? Les hommes qui le connaissent le mieux hésitent encore à le croire, et se bornent à desirer et à espérer que la liberté y produira ses miracles ordinaires. Si elle s'établit à Rome, l'Europe ne peut tarder de devenir son domaine ; car le sol de Rome était de tous le plus ingrat pour elle, et celui où la plantation de ses arbres devait le moins réussir.

DES INSTITUTIONS

PROPRES A ENCOURAGER

ET PERFECTIONNER

LES BEAUX-ARTS EN FRANCE.

Par le général POMMEREUL.

DES INSTITUTIONS

PROPRES A ENCOURAGER ET PERFECTIONNER

LES BEAUX-ARTS EN FRANCE.

Les grecs n'eurent probablement point d'école générale de peinture et de sculpture, et c'est peut-être l'une des causes pour lesquelles la Grèce produisit de grands peintres et les plus sublimes sculpteurs.

On a élevé des doutes sur le mérite des peintres grecs, parce qu'il ne nous reste presque aucun de leurs tableaux, et que le peu de fresques retrouvées dans les ruines de Rome et de Pompeïa ne laissent guères admirer que quelques parties de dessin, et non toutes celles qu'on exige d'un bon tableau.

Une juste analogie engage cependant à croire que le pays et le siècle qui produisirent ces inimitables statues de l'Apollon, du Laocoon, de l'Hercule, les pierres gravées les plus parfaites, les camées du dessin le plus pur, virent naître aussi des chef-d'œuvres de peinture. Il serait en effet difficile que les peintres anciens n'eussent pas porté leur art à la perfection qu'atteignit celui des statuaires, leurs contemporains, lorsqu'on voit nos sculpteurs n'avoir peut-être pas encore égalé leur art à celui de nos grands peintres modernes.

Comment donc se formaient ces hommes dont les ouvrages ont commandé l'admiration des siècles ? En travaillant dans l'atelier d'un maître et en étudiant la nature. On sait qu'Appelles avait des élèves, puisqu'il invitait Alexandre à ne pas parler de peinture devant ceux qui broyaient ses couleurs,

crainte de fournir matière à leurs plaisanteries : mais on ne sait point qu'il y eût à Athènes une académie de peinture et des professeurs.

Le meilleur peintre était celui auprès duquel les élèves s'empressaient le plus de courir ; et il n'était pas besoin que le gouvernement leur indiquât celui dont il convenait qu'ils écoutassent les leçons. Ses succès et leur goût leur apprenaient assez auquel ils devaient s'attacher.

On a trop dit que les grecs étaient un peuple favorisé par des circonstances particulières ; on a trop vanté son climat et la beauté de ses individus ; on a trop dit que les artistes y voyant continuellement le nud, pouvaient mieux en retenir et retracer les belles formes. La vérité est fort en deçà de ces opinions exagérées. Les filles de Lacédémone dansaient, il est vrai, presque nues, sur la place publique ; mais cette place fût-elle jamais le rendez-vous des artistes grecs ? Mais ces spartiates, ce peuple de soldats soumis à un régime austère et presque monacal, est-il celui qui a produit les grands artistes grecs ? Non. Ce n'est donc pas à la facilité de voir la nudité des filles de la Laconie qu'on a dû les miracles de leur ciseau ; miracles que l'enthousiasme des Winckelman et des Mengs n'apprend pas toujours à estimer avec justesse. L'enthousiasme voit trop ce qu'il veut voir, et crée souvent les merveilles qu'il chante. Il usurpe bientôt le titre de connaisseur par excellence, subjugue les jugemens ordinaires, et établit tellement la tyrannie de ses opinions, que, sans risquer d'être taxé de mauvais goût ou d'ignorance, il n'est plus, pendant long-temps, permis de n'être pas de l'avis de ces despotes des arts, lorsque, en examinant les chef-d'œuvres qu'ils ont le plus vantés, on n'y trouve pas toujours toutes les beautés dont leur imagination s'est plu à les orner.

Les mœurs des grecs n'étaient pas, à beaucoup d'égards, fort différentes de celles qu'ils retiennent encore de nos jours, et ce ne peuvent être leurs femmes qui aient fourni le modèle de la Vénus-Médicis. Elles vivaient dans une retraite absolue;

il n'était permis qu'à leurs plus proches parens d'entrer dans le gynécée qu'elles habitaient, et qui n'était guères moins inaccessible que les modernes harems des turcs. Les seuls jeux de la gymnastique, pratiqués et honorés chez les grecs, ont pu présenter à leurs artistes de beaux modèles en hommes; tandis que de nombreuses courtisanes, que l'opinion ne flétrissait pas, comme elle l'a fait depuis chez les nations gouvernées par l'évangile, leur permettaient, sans doute, d'admirer et de peindre tous les charmes dont on pouvait embellir Vénus.

Le climat excessivement varié de la Grèce, une température d'une extrême mobilité n'a jamais permis à ses habitans un costume composé de peu de vêtemens, ou de vêtemens bien légers. Mais peut-être ses formes plus simples, plus amples que celles de nos habits, accusaient-elles mieux le nud des corps qu'il couvrait. Les secours que présentait la Grèce aux arts du dessin n'étaient donc pas très-différens de ceux que leur offre la France, et pourraient se réduire presque au seul avantage, bien important, j'en conviens, d'avoir contenu une population généralement d'une plus belle espèce; car désormais la France libre aura, sans doute, sa gymnastique, ses jeux publics, ses fêtes nationales, où le génie saura trouver des sujets dignes de lui : et quant aux ressources dont les Laïs, les Phrinés, les Aspasies purent être aux artistes grecs, il est assez probable que Paris n'en laissera jamais manquer les artistes français.

Ce qui fait leur désespoir et le suprême mérite des bons ouvrages grecs, est le beau idéal dont ils portent l'empreinte. Ce beau idéal n'est pas plus dans les îles de l'Archipel que dans les départemens de la France; et si les artistes grecs le trouvèrent dans leur imagination, dans leurs observations et leur excellent goût, on ne saurait assez s'étonner que les artistes modernes qui pouvaient aussi, avec du goût, des observations et de l'imagination, le retrouver ou le créer, ne veuillent arriver qu'à imiter celui qui les frappe dans les statues grec-

ques. C'en serait donc fait des baux-arts, si le petit nombre de chéf-d'œuvres échappés par hasard à la faulx du temps, venait à périr ! On ne pourrait donc plus espérer de faire une statue égale à celle des grecs ! Cette conséquence n'est pas consolante, et paraît si peu fondée, qu'on est tenté de soupçonner de grandes erreurs dans les raisonnemens très-subtils qu'on a faits jusqu'ici sur le beau idéal, sur l'incomparable talent des grecs, sur l'impossibilité de le surpasser ou même de l'égaler ; enfin, sur la nécessité de ne voir qu'en eux les vrais modèles. Ne pourrait-on pas dire à nos artistes : Ne regardez rien de tout cela, cherchez le vrai beau, il est dans la nature ; les grecs l'y trouvèrent sans le secours d'aucun modèle de leurs devanciers ; faites comme eux, trouvez-le ; peut-être vos chef-d'œuvres nouveaux surpasseront-ils les anciens ; peut-être, plus heureux encore que les grecs, nous montrerez-vous qu'ils n'avaient pas atteint le sublime ou la perfection de l'art ; peut-être donnerez-vous au beau idéal, un tel caractère, une telle consistance, qu'il frappera tous les yeux, qu'on ne sera plus réduit à le chercher dans une théorie difficile, et pas assez claire pour n'être pas encore un champ de vaines disputes ? Défendez-vous d'un culte trop superstitieux qui éteint toujours le génie, et le force de se traîner sur les pas de ses prédécesseurs. Mais nous serons plus modérés et plus justes, en leur disant : Etudiez, observez la nature sans laquelle on ne fait rien de vrai, de grand, de vivant et de beau ; étudiez, observez l'antique, afin de vous rendre propre tout ce que les maîtres anciens ont laissé d'admirable dans leurs chef-d'œuvres, résultats précieux de leur goût, de leur science, de leurs longues et heureuses études de la nature, qui vous aideront et abrégeront le temps que vous leur devez consacrer. Mais dussiez-vous faire moins bien qu'eux, faites de vous-mêmes ; ne restez pas un servile plagiaire. Rien n'est fatal au génie comme l'esclavage de l'imitation.

Lorsque les beaux-arts renaquirent en Italie, s'y formè-

rent-ils à une école générale ? Pas plus qu'en Grèce. Il est peut-être aussi vrai que singulier qu'ils arrivèrent presqu'en naissant au point de perfection le plus grand qu'ils y aient atteint. Le Pérugin forma Raphael, qui tient encore le premier rang dans l'école romaine. Michel-Ange avait été précédé à Florence par les Ghirlandaio ; il devina la sculpture, et il est resté le peintre et le sculpteur le plus sublime de l'école florentine. Venise, depuis le Titien, n'a rien produit au-dessus de lui ; Bologne, rien au-dessus des Carraches ; Parme, rien au-dessus du Corrège. L'avantage de l'Italie fut d'avoir, non une seule académie, où le troupeau des artistes se fût traîné sans cesse sur les pas d'un seul modèle, mais différentes écoles rivales qui multiplièrent au moins les genres et les manières, et remplacèrent ainsi ce qu'avait dû produire en Grèce la diversité des maîtres. Mais ces écoles mêmes furent la cause que l'art ne fit point en Italie les progrès qu'on en devait attendre. On y eut des imitateurs, plus ou moins heureux, de Raphael, de Michel-Ange, du Titien, des Carraches, du Corrége, mais aucun artiste qui fit oublier ces maîtres. Ainsi l'art, au lieu de s'avancer progressivement, s'arrêta au terme où ceux-ci l'avaient porté ; et comme il n'est pourtant aucun de ces maîtres auxquels on ne reconnaisse des défauts, il s'ensuit que la peinture n'arriva point à la perfection qu'on est encore à lui demander. La sculpture d'une exécution moins facile, et qui trouve moins de moyens de s'exercer, déchut aussi bien plus vîte dans ce pays, où elle ne compta, de loin en loin, que Jean de Bologne, que la France pourrait revendiquer ; l'Algarde, Porta et le Bernin, qui n'ont pas surpassé Michel-Ange. La période la plus brillante pour les beaux-arts n'a donc produit en Italie qu'un très-petit nombre d'artistes originaux ; et encore ne les dût-elle qu'à la circonstance particulière qui y forma diverses écoles.

La France, qui n'en a eu qu'une seule, n'en a, par cela même, vu naître chez elle qu'une bien moindre quantité ; et le seul peintre grand et original qu'elle ait produit sans

le secours de Rome, est Le Sueur. Doit-on regretter qu'il ne s'y soit pas formé, ou se plaindre que tant d'autres hommes d'un grand talent aient été s'y perfectionner, sans doute, mais non moins certainement y perdre cette sève propre, ce caractère d'originalité, que leur génie seul et l'étude de la nature auraient développé plus utilement pour l'art, s'ils ne se fussent pas pliés aux idées, aux systêmes qu'inspire nécessairement toute espèce d'école ?

Fesons-nous maintenant cette question : A quoi a servi aux arts de la peinture et de la sculpture, en France, d'entretenir pour eux une école à Rome ? De quels remarquables progrès lui sont-ils redevables ? Dans le long cours de plus d'un siècle, plusieurs centaines d'artistes y sont arrivés déjà habiles. En sont-ils sortis avec plus de talens qu'ils n'en auraient rapporté d'un voyage dans ce même lieu, s'ils y avaient été libres et sans l'assujettissement aux leçons, aux exemples et à l'influence de cette école ? Malgré cette immense colonie d'artistes qui devaient peupler la France de leurs chef-d'œuvres, y répandre le goût et le génie des arts, on apperçoit à peine parmi eux quelques hommes qui aient fait époque dans ce long espace de temps, qui aient mérité un grand nom, et fait faire à leur art de ces pas qui marquent sa carrière et les recommandent aux éloges de la postérité.

Apparent rari nantes in gurgite vasto.

Malgré l'académie de France à Rome, l'école française, depuis l'institution de cet établissement, a-t-elle acquis par lui des peintres plus distingués que Poussin, Le Sueur, Le Brun ; des sculpteurs préférables à Goujeon, Girardon, Le Pautre ? Si la réponse pour être juste, devait, à une ou deux exceptions près, se montrer négative, n'en faudrait-il pas conclure l'inutilité de l'académie à Rome, au moins dans la forme qu'elle avait ci-devant ? Nul doute que la France, ne possédant pas encore les belles statues antiques que les

romains ravirent aux grecs (1), que ne renfermant pas les ruines imposantes des monumens d'architecture dont leur luxe couvrit l'Italie, il convienne que les artistes français aillent les étudier dans les lieux qui ont le bonheur de les posséder : mais s'en suit-il qu'il en faille pour cela former une corporation d'artistes à Rome ? N'y arriveront-ils pas avec des préjugés favorables au talent de leur directeur ? N'auront-ils aucun intérêt à se montrer ses dociles élèves ? Ne risqueront-ils pas de ne voir souvent que par ses yeux ? Ne seront-ils pas exposés à revenir dans leur pays, imbus de ses idées, teints de ses couleurs, et disciples de sa manière ? La société perpétuelle de leurs compagnons, logés dans le même palais, nourris à la même table, ne les empêchera-t-elle pas de connaître des moeurs différentes ? Ne les exposera-t-elle pas à se copier les uns et les autres, à se laisser dominer par celui d'entr'eux qui saura prendre sur leurs esprits quelque ascendant ? Est-ce dans un pareil tourbillon, dans une compagnie de jeunes têtes, nécessairement réunies deux à trois fois par jour, que le vrai talent pourra trouver ces heures de méditation silencieuse, si propres à augmenter ses connaissances ? Il semble que le génie a besoin d'un peu plus de recueillement et de solitude, et que cette sorte de vie de collége n'est guères favorable à son développement. Aurait-on voulu mettre ces jeunes concurrens sans cesse sous les yeux de leurs rivaux, pour exciter leur émulation ? Mais ne leur suffit-il pas pour être convenablement animés, de savoir que leurs ouvrages

---

(1) Est-il concevable qu'on n'ait jamais songé à profiter des momens de crédit dont la France a pu jouir à la Porte, pour obtenir d'elle la liberté de faire des fouilles à Athènes, à Corinthe, à Olympie ! Avec peu de dépenses nous n'aurions probablement rien à envier à l'Italie : car de très-belles statues qui sont restées en Grèce, et qu'on sait n'être point venues à Rome, auraient pu s'y découvrir, et faire l'ornement du musée national.

Nous allons les posséder, ces chef-d'œuvres, fruit de nos victoires, et sans doute la commission des arts saura y ajouter au moins le gladiateur et l'hermaphrodite Borghèse, et le beau Bacchus de Braschi, et les groupes de Phidias, etc. etc.

seront exposés à la vue et au jugement du public, en même temps que ceux de leurs compagnons ? Et pourquoi les forcer de vivre en communauté, les priver de la liberté de vivre chacun à leur manière ? Des esprits qu'on est parvenu à plier sous ce joug, ne sont-ils pas préparés à en subir d'autres ? Laissons-leur, dans leurs habitudes, toute la liberté dont les arts ont si grand besoin pour leur avancement. Enfin, si cet ancien ordre de choses n'a pas donné des produits fort satisfaisans, pourquoi revenir à une routine qui a si peu réussi ? L'exemple du passé ne nous invite-t-il pas à changer ces institutions, jusqu'ici si stériles, si nous voulons concevoir de plus fructueuses espérances pour l'avenir ?

On a remarqué que nos jeunes artistes partaient souvent pour Rome sans bien connaître les chef-d'œuvres de peinture et de sculpture, soit nationaux, soit étrangers que possède la France. De là, leur enthousiasme à la vue de ceux de l'Italie, de là, l'engouement exclusif qu'ils en rapportaient, et le dédain qu'ils marquaient pour les ouvrages qu'ils retrouvaient en France. Ceux-ci, fussent-ils aussi bons ou meilleurs que ceux qu'ils avaient vus en Italie, ne trouvaient plus rien à recevoir d'une admiration qui s'était épuisée au-delà des monts, et s'y était décidément vouée à une sorte de culte superstitieux. Ne pouvant plus, d'ailleurs, juger que de mémoire entre les uns et les autres, et les objets comparés n'étant pas ensemble sous leurs yeux, la réminiscence était facilement en faveur de ceux qu'ils avaient vu au loin et les premiers. C'est ainsi que vantant avec excès les richesses de l'Italie, et n'appréciant pas avec assez de justesse celles de la France, ils nuisaient, et à leur art, en se créant des préjugés, et aux progrès du goût, en faisant trop exclusivement l'éloge des trésors qu'elle ne possédait pas, et la satyre de ceux qu'elle possédait.

Les artistes italiens ont une manie diamétralement contraire ; et certes, ce défaut a fort tourné à l'avantage de leur patrie. Les antiquaires, les directeurs des musées, les possesseurs des tableaux, rivalisent avec les innombrables Ciceroni,

pour vous prouver qu'il faut absolument trouver divin tout ce qu'ils possèdent et vous montrent. Comme les superlatifs choquent peu dans la douce langue qu'ils parlent, l'hyperbole de leurs louanges, et l'air naturel et persuadé dont ils les prodiguent, sont parvenus à surprendre quelquefois l'admiration d'hommes de sens, assez bien organisés d'ailleurs pour ne pas manquer de tact. Mais combien n'ont-ils pas séduit plus aisément certains français qui, n'ayant jamais vu les tableaux de la ci-devant couronne, et tout au plus légèrement parcouru ceux d'Orléans, venaient s'extasier devant ceux de la galerie de Florence, bien inférieurs, non-seulement à la première, mais même à la seconde de ces collections, et retournaient dans leur pays avec une opinion plus favorable aux tableaux, qu'ils avaient fait trois cents lieues pour venir voir, qu'à ceux cependant très-supérieurs, qu'ils auraient pu admirer sans sortir de chez eux!

Le goût des arts n'est plus généralement répandu en Italie, que parce qu'elle a eu à-la-fois six à sept écoles différentes, diverses maisons de souverains qui ont rivalisé de luxe, une foule de papes qui ont voulu laisser des palais et de grandes richesses à leurs familles, des municipalités opulentes, d'innombrables établissemens ecclésiastiques qui les y ont fait fleurir, et une si grande quantité d'artistes, que la concurence abaissant le prix de leurs travaux, les mettait ainsi à la portée de presque tout le monde. Les lois même y ont été plus favorables qu'en France, parce qu'un de leurs effets est la perpétuité des grandes maisons et des grandes fortunes maintenues par les majorats, les substitutions, les fidei-commis. Une riche collection n'y est point exposée comme ailleurs à ne durer que la vie de son possesseur, elle appartient à la famille dont elle augmente le lustre et la considération; celui qui en jouit la doit transmettre à son héritier, et s'il n'avait point d'enfans, si même toutes les branches de sa race étaient éteintes, la facilité qu'il a de se créer, par l'adoption, un héritier de son nom, assure de nouveau la perpétuité de sa

richesse mobiliaire. Voilà pourquoi il est si difficile d'enlever à l'Italie ses beaux tableaux. Il faut trouver un possesseur avare ou dissipateur, et hors du lien presque général des substitutions, qui consente en secret à les vendre; et encore ne le fait-il qu'en exigeant qu'ils soient remplacés dans sa galerie, par une bonne copie, à laquelle ses successeurs affectent de croire, ou du moins d'assigner le mérite et le prix de l'original, qu'ils soutiennent toujours être resté en leur pouvoir.

La qualité des matériaux que l'architecture emploie en Italie, l'usage d'y voûter la majeure partie des édifices, le mélange de la pouzzolane et de la chaux, qui produit des enduits de la plus grande fermeté et de la plus longue durée, y ont ouvert à la peinture à fresque, un champ très-vaste qu'elle n'a pu jusqu'ici trouver en France, en même temps qu'elle lui a rendu propre à jamais ce genre de tableaux qui ne peut se transporter. Ainsi, quand la France possède à peine deux ou trois coupoles peintes, l'Italie les compte par centaines. Le climat et les usages de la vie civile n'y ont pas moins concouru à multiplier les ouvrages de la peinture. Les tapisseries n'y peuvent être de presqu'aucun usage, parce que les vers y détruiraient promptement celles de laine, et que celles de soie y deviendraient trop souvent un réceptacle de punaises; il a donc fallu substituer des tableaux par-tout où l'on n'employait pas les fresques à cette sorte d'ameublement. Bons ou mauvais, les murs par-tout en sont couverts. Il n'y a pas de chaumière qui n'ait ses saints et ses madônes. Ce sont en général des croûtes; mais la jeune épouse croirait qn'il lui manque un meuble essentiel, si, parmi les présens de noces, elle ne recevait pas l'image de son patron ou de la madône. Cet art de la peinture est donc connu jusques dans les dernières classes. C'est ce qui a inspiré au peuple d'Italie un tel respect pour les monumens des arts, que sur les places publiques on n'a point eu besoin, comme ailleurs, d'emprisonner les statues dans une cage de fer. Rien

n'en défend l'approche, rien ne les garantit des mutilations que la longue habitude du peuple à les considérer comme une noble décoration de son pays. On cite en Toscane avec le mépris qu'inspire un barbare, un de ses derniers princes élevé en Allemagne, qui pour faire trophée de son adresse, au milieu de sa cour de teutons, s'amusait à abattre à coups de fusil le nez des statues du jardin de Boboli. Ce seul trait le rendit odieux aux florentins, qui n'en parlent encore que comme d'un sauvage échappé des forêts, et indigne de les gouverner.

Pourquoi le vandalisme a-t-il été si funeste aux arts en France, dans la glorieuse période où elle se régénérait ? C'est que ses meilleurs artistes, persuadés que l'existence des mauvais ouvrages nuit à la naissance ou à la régénération du goût, disaient trop qu'il valait mieux n'avoir point de monumens que d'en avoir d'un genre propre à l'égarer ; que la France ne possédant en architecture, en peinture, en sculpture presque rien qui fût digne de servir de modèle, il était expédient d'y renoncer et de détruire pour refaire tout dans un meilleur style. C'est que l'intolérance de leur critique, l'enthousiasme de leurs déclamations qu'une saine logique aurait condamnées, s'étant mêlé au mouvement et aux opinions révolutionnaires qui proscrivaient sur-tout les monumens érigés aux rois ou au culte religieux, comme capables par leur existence publique d'alimenter et de perpétuer les deux superstitions royale et catholique, qu'on voulait déraciner, il devint impossible que la France, dans l'espace de peu de jours, ne perdît pas les travaux de plusieurs siècles ; c'est qu'il ne tomba pas dans la pensée de ces grands artistes que, pour assurer le triomphe du goût, il leur suffisait de faire mieux que leurs prédécesseurs et de nous donner leurs chef-d'œuvres, dont la comparaison avec ceux de leurs devanciers aurait appris au public à connaître et distinguer le vrai beau, et fait mettre à leur place, sans les détruire, ces mêmes monumens qu'ils jugeaient indignes de son estime.

C'est qu'une grande partie de la nation n'y avait encore ni le goût ni le sentiment du beau. C'est que les arts n'y avaient été l'apanage que des grands et des riches ; c'est qu'on les avait trop concentrés dans la capitale. Où sont les bons artistes qui ont habité les provinces ? Le peu de monumens qui les ornaient y avaient été envoyés de Paris. Ne peut-on pas encore parcourir en France d'immenses régions, peuplées de plusieurs millions d'habitans, sans y trouver ni dans les édifices publics, ni dans les maisons particulières, une seule statue, un seul tableau qui ait quelque valeur, tandis qu'il existe à peine une bicoque au-delà des Alpes, qui n'ait dans les beaux-arts un monument à montrer dont elle se glorifie ? Il est vrai qu'on s'apperçoit trop souvent en Italie, que les arts y ont principalement été l'instrument de la superstition. Les sujets de la peinture y sont presque toujours tirés de la bible : des madônes éternelles, des martyrs de toute espèce, des miracles sans fin, des sujets enfin trop semblables pour le fonds des idées, et remaniés en cent façons diverses. Les arts ont eu le malheur d'y être commandés par une religion triste, exclusive, absolue, et par toutes les religieuses imbécillités dont ce pays a été le berceau et dont il est demeuré le foyer. En recevant d'elle les sujets qu'ils devaient traiter, leurs ouvrages ont contribué à propager et à maintenir par le charme qui leur est propre, le déplorable état où la raison humaine s'y trouve encore enchaînée, et manqué ainsi leur plus noble fin. Le peu d'artistes qui ont pu sortir de la carrière que leur ouvrait le martyrologe, la légende dorée et la bible, sont retombés dans l'ancienne mythologie et dans tous les lieux communs de ses fables, comme s'il fallait toujours un appui à leur faiblesse, qu'ils ne fussent doués d'aucune imagination, ou que les mœurs et l'histoire moderne n'offrissent rien de digne de leurs pinceaux. Plus malheureux encore ont été ceux qui, en s'éloignant de ces deux routes, se sont imaginés de personifier des êtres métaphysiques, se sont jetés dans l'inextricable cahos de l'allégorie, et dont les tableaux

ne peuvent être vus que par des OEdipes, doués du talent de deviner d'assez mauvaises énigmes, ou de débrouiller les plus insignifians logogriphes.

Il faut que les arts prêchent la morale par leurs œuvres, qu'ils entretiennent et élèvent l'esprit public, qu'ils donnent à-la-fois du plaisir et d'utiles leçons; s'ils s'éloignaient de ce but ou ne l'atteignaient pas, ils cesseraient d'être dignes des hommages des hommes, et il vaudrait mieux sans doute pour la république française, n'avoir point d'artistes, que d'en avoir de corrupteurs. La révolution a ouvert au génie une carrière nouvelle, et bien préférable à celles qu'offraient la mythologie ou la bible. Desirons que nos artistes aient l'esprit de l'appercevoir, la volonté d'y entrer, le courage de la suivre, et que sortant des routes triviales, battues par tant de leurs devanciers qu'ils surpasseraient avec peine, s'ils s'obstinaient à y rester, ils s'appliquent à rendre les beaux-arts français, nationaux et patriotiques, en dépit de nos costumes, qui tout ingrats qu'ils leur semblent, n'offrent pas à de vrais talens un obstacle insurmontable, ni qui pût les excuser de n'oser le vaincre. C'est ainsi qu'ils seront les dignes apôtres des nouveaux dogmes politiques que la France a promulgués, et que n'ayant pu la défendre dans ses armées, ils s'associeront aux doubles triomphes de ses guerriers et de ses législateurs, et deviendront avec eux les bienfaiteurs des nations. Voilà la gloire nouvelle, et plus durable que celle de leurs prédécesseurs, qui les attend : mais pour mériter ses couronnes, il ne faut pas, comme tant de nos jeunes artistes, ne rêver que l'Italie, ne voir rien de beau qu'en Italie, ne se monter la tête que pour l'Italie. Si leur grand mérite futur ne sera jamais que dans la parfaite imitation de la nature, ils doivent la trouver par-tout, et sans doute elle existe en France, comme dans leur trop chère Italie. Mais ils objecteront la belle nature, et soutiendront qu'ils ne la peuvent trouver que là, et dans les antiques qu'elle possède. Eh bien! qu'ils aillent les voir, les étudier ces antiques; mais qu'ils rapportent les

fruits d'un talent que la France leur aura donné les moyens d'acquérir ou de perfectionner, à cette même patrie qui a tant de droits à leur gratitude ; mais qu'ils ne passent pas les monts sans avoir vu ce que leur pays peut leur offrir d'excellent dans les arts ; sans avoir visité les beaux paysages des bords de la Seine, de la Loire, de la Saône, de la Garonne ; les sites pittoresques des départemens du Puy-de-Dôme, des Pyrénées, des Alpes, du Jura et du mont Blanc ; auxquels ils ne trouveront probablement rien de comparable en sublimité, en romantique, dans les chaînes très-inférieures des Appennins. Car, quoiqu'en disent ceux qui ont vu l'Italie, et n'ont voulu ni voir ni observer la France, ils trouveront dans celles-ci des fleuves majestueux, de limpides ruisseaux, de fraîches prairies, de sombres et vénérables forêts, de riches et rians coteaux, des monts prodigieux, que l'Italie, qui n'a que des torrens jaunes et bourbeux, des ruisseaux encaissés, sans rives verdoyantes et fleuries, peu de forêts, point de prairies, une verdure ou jaune ou noirâtre et presque sans nuances, et de bien moins belles montagnes, ne saurait guère leur offrir. Mais en échange, elle leur montrera un plus beau ciel, une plus belle couleur, et des pays ornés de bien meilleures fabriques.

Que la république française s'attache sur-tout à élever à sa hauteur le génie de ses artistes, en distinguant ceux qui marcheront dans les voies qui conviennent à ses institutions, et qu'elle mette ses soins à délivrer les arts de la servitude, de l'esprit d'adulation ou de vil intérêt qui les a presque toujours flétris. On ferait des musées entiers des statues et des bustes antiques des Octave, des Tibère, des Néron, tandis qu'il reste à peine un buste de Brutus, et qu'on doute qu'il y en ait un véritable de Cicéron.

Il sera toujours difficile de concevoir pourquoi, dans la formation de l'institut national, on a oublié d'associer la gravure à la peinture, sa mère ou sa sœur ? La gravure le dispute presqu'en utilité à l'art de l'imprimerie. Elle est l'un des

plus puissans moyens de propager le goût, en multipliant une sorte de traduction des bons tableaux, qui ne peuvent être comme elle à la portée de tout le monde. Elle peut, quand elle traitera des sujets patriotiques et moraux, influer sur l'opinion et l'instruction publique presqu'autant que les livres, et apprendre, à la simple vue, aux citoyens les moins aisés, ou les plus occupés, ce qui leur coûterait du temps à chercher dans les auteurs. Elle mérite, à ce titre, les plus grands encouragemens et la plus sérieuse attention de la législature. Les anglais ont déjà su l'appliquer à leur histoire, accroître et transmettre à ce moyen leur réputation chez l'étranger, qui aurait déjà oublié la mort de Wolf, sans l'estampe qui a répandu son nom dans l'Europe.

Quoi! les miracles de la révolution, les prodiges inouis de nos armées n'ont encore trouvé ni peintres ni graveurs? La poésie a payé son tribut ainsi que la musique, ses chants de victoire ont animé l'ardeur de nos guerriers, nos bataillons ont eu leurs Delille, leurs Chenier, comme les phalanges grecques leurs Tyrtée; et les champs glorieux de Gemmape, de Fleurus, de Liège, de Quiberon, des Alpes, des Pyrénées, attendent encore nos Appelles! Pourquoi la législature n'indique-t-elle pas ce noble but à leurs talens? Pourquoi négliger ce moyen, plus efficace qu'on ne croit, de redresser les idées de l'Europe sur une révolution trop calomniée? Les anglais s'étaient d'abord emparés de ce sujet, parce qu'occupant toutes les têtes, il offrait à leur esprit mercantile une spéculation d'argent, et promettait à leur cupidité une vente avantageuse des estampes qu'ils en feraient. Ils ont gravé des scènes de la prise de la bastille, dans un sens convenable; mais bientôt leurs artistes esclaves et vénaux voyant changer l'opinion des gouvernemens, et prévoyant qu'ils voudraient altérer celle des peuples, eurent la bassesse d'appliquer leur talent à les seconder. Ils ont aussi conspiré contre le genre-humain, en inondant l'Europe d'estampes relatives à la révolution, et toutes dans un sens royaliste et propre à la décrier. Don-

nons à ces nouveaux libelles des successeurs dignes de la bonne cause, et capables, par le double mérite du sujet et de l'exécution, de faire oublier les estampes anglaises, calomnieuses et ennemies de l'humanité.

Le commerce national a peut-être plus d'intérêt à voir favoriser la gravure que la peinture même; car cette dernière fait vivre bien moins de coopérateurs. Une bonne estampe opère cinq ou six fois plus de circulation et de mouvement commercial que le meilleur tableau; on en vendra facilement pour 50 à 60,000 livres, prix qu'on serait peut-être fort loin de trouver de l'ouvrage dont elle offrirait la copie.

Pourquoi loger et nourrir une vingtaine d'éléves des arts dans le palais de la république française à Rome? Pourquoi leur y donner un directeur toujours peintre? N'y a-t-il pas dans ces dispositions, dépense, inutilité, inconvenance? Ne vaudrait-il pas mieux que la république assignât un secours de 4,000 livres par an à chaque élève, qui ayant remporté les grands prix, serait destiné à voyager pour son instruction, en le laissant maître de se loger et nourrir à son gré, de prolonger plus ou moins ses séjours dans les diverses villes de l'Italie, de passer même en Sicile, en Grèce, s'il le desirait, ou de parcourir quelqu'autre contrée de l'Europe que ce soit, et ne l'assujettissant qu'à rester sous la protection et surveillance des ministres de la république, par-tout où il s'arrêterait, et à transmettre, par leur moyen, tous les ans, un de ses ouvrages, qui serait exposé au sallon, étiqueté de son nom, afin que le public et le jury des arts pussent juger de ses talens et de ses progrès? Il jouirait ainsi pendant six ans de ce bienfait de la nation, après lesquels il devrait rentrer dans sa patrie; ou s'il tardait plus d'un an à y revenir, demeurer suspendu de ses droits de citoyen pendant six ans, à compter de l'époque de son retour.

Le palais de France à Rome, resterait affecté au logement des jeunes artistes français, qui n'y devraient trouver, fournis par la république, que des ateliers, les matériaux, les modéles,

et quelques gens de service, nécessaires à celui du local destiné aux travaux de ceux qui voudraient profiter de ces secours et commodités. Au lieu d'un directeur peintre, lequel voudrait l'être aussi des sculpteurs, architectes et graveurs; quand une telle direction est nuisible à tous, ne vaudrait-il pas mieux se borner à y placer un agent pour les arts, simple amateur, chargé de rendre compte, tous les six mois, au jury des arts, de l'espèce des travaux de chaque élève, sans se permettre de les juger, d'envoyer ceux qu'ils destineraient à l'exposition, et de veiller sur leur conduite civile à Rome, afin que ceux qui y en tiendraient une mauvaise, eu égard à la police publique de ce pays, ou y montreraient une paresse décidée, pussent être privés des encouragemens dont ils se seraient rendus indignes, par le jury des arts, autorisé à prononcer cette privation, d'après les informations qu'il prendrait des agens diplomatiques, les comptes rendus par l'agent des arts, comparés aux défenses que pourrait lui produire l'élève inculpé? Cet agent devrait aussi être logé au palais de la république française, avoir 10 à 12,000 livres de traitement annuel, et régler l'économie des fonds attribués au maintien des édifices, ateliers, ustensiles et objets que la république aurait attribués à son établissement pour les arts à Rome.

Des réglemens établiraient les formes à observer pour le paiement de la solde par mois des élèves, en quelque lieu qu'ils se trouvassent, de manière à assurer cette partie de comptabilité; formes par lesquelles il pourrait être constaté qu'avant leur entrée sur le territoire étranger, les élèves auraient vu en France les ouvrages de leur art, et visité les départemens que suivant le genre de leurs professions et talens, il eût été trouvé convenable qu'ils parcourussent.

Mais pour la vaste étendue de la république française, lorsqu'elle aura fixé ses véritables limites; ce ne peut être assez de trois grands prix par an; il en faut au moins le double, et ne les distribuer qu'à la suite d'un concours où seront ad-

mis les ouvrages des éléves de toutes les écoles centrales ; car tant qu'elle ne répandra ses faveurs que sur les éléves de Paris, elle ne formera des artistes que pour Paris ; elle ne semera point le goût des arts qu'il est si urgent de répandre dans tant de départemens où ils sont à-peu-près inconnus, et qui ne pourront entretenir les artistes qu'ils auront produits, que lorsque ce goût y sera devenu tellement commun, que ces mêmes artistes, sûrs d'y trouver de l'emploi et des juges de leur mérite, soient invités par ce double motif à y fixer sans peine leur séjour.

De là dérive la nécessité d'étendre aux départemens le bienfait d'écoles des beaux-arts. La France est assez vaste pour en avoir sept à huit qui puissent rivaliser leur école centrale de Paris. Deux professeurs de peinture pour l'histoire et le paysage ; un professeur de sculpture, un de gravure et un d'architecture suffiraient peut-être à la formation de ces écoles départementales, et offriraient des places aux artistes de Paris qui manquent de travail. Les grandes villes de commerce de la république appellent naturellement ces écoles ; car les beaux-arts étant le luxe d'une grande nation, ils ne sauraient guères prospérer qu'auprès de la richesse, qui peut seule payer leurs produits. Bordeaux, Nantes, Toulouse, Marseille, Lyon, Bruxelles, Strasbourg, ne tarderaient pas à être pour la France, ce que Venise, Bologne, Parme, Florence, Naples ont été pour l'Italie ; et il resterait à Paris, à devenir pour la république française, ce que Rome était, le centre des beaux-arts de l'Europe.

Les dépouilles de la Hollande, de la Belgique et de l'Italie sont si nombreuses, qu'en conservant au musée central les tableaux capitaux des grands maîtres, on peut encore rassembler dans ces grandes villes départementales des musées très-riches, qui y formeront le goût de leurs citoyens, et serviront aux études de leurs écoles. Si l'on ne peut aussi aisément les enrichir des inestimables monumens de la

sculpture grecque, on possède aujourd'hui le moyen d'y suppléer par leurs plâtres, ou par leurs copies jetées en bronze.

Ce besoin de les meubler tournerait encore au profit de l'art, puisqu'il fournirait de l'emploi aux artistes.

Les beaux-arts en France ont, il ne faut pas se le dissimuler, un très-pressant besoin de secours assurés, si l'on veut les y conserver. Naturellement cosmopolites, ils ne s'arrêtent qu'où ils sont sûrs de leur bien-être. La révolution a enlevé aux artistes le faste de la cour, celui des grands, des riches et du culte dominant qui les alimentait ; et si l'emploi qu'il fesait de leurs talens, n'était pas aussi favorable au bon goût et au noble caractère que les arts devenus républicains doivent montrer, du moins était-il utile à leur fortune. En vain propose-t-on des programmes pour avoir des dessins de temples à l'égalité, de temples à la liberté. Les dessins pourront se faire, mais les temples ne s'exécuteront point. Quel serait leur objet chez un peuple qui n'admet point de culte public, et pour qui la religion est une affaire privée ? Rome et la Grèce avaient des temples, parce que leurs lois civiles et politiques étaient appuyées sur des superstitions religieuses. La France plus sage ne peut plus ériger de temple, même à la liberté qu'elle chérit, que comme elle lui éléverait une statue, simple décoration de ses places. De quel usage lui serait un temple où aucun culte, aucuns rites, aucunes fonctions solemnelles, aucunes habitudes n'appelleraient ses citoyens ? Voué à la solitude, un tel monument resterait désert, à moins qu'on n'en fît le panthéon des martyrs de la liberté, le sanctuaire de ses héros, ou une sorte de portique ou de basilique destinée à la promenade publique. Le plus grand des encouragemens pour les artistes, le plus juste et le plus utile aux arts, est l'abondance du travail. Que la république s'empresse donc de créer des institutions qui permettent leurs progrès. Et puisque les citoyens ne feront guères desormais élever de palais, sans lesquels la peinture et la sculpture ne peuvent s'exercer

en grand, qu'elle donne aux départemens, aux cantons, des moyens d'employer les talens qu'elle veut maintenir et créer. Elevons des monumens pour les assemblées primaires et électorales, pour les administrations et les tribunaux; que l'architecture, la sculpture et la peinture se disputent l'avantage de les embellir. Ayons des amphithéâtres pour les exercices de la gymnastique et les fêtes nationales; des théâtres dignes de la scène française, et capables de recevoir un grand concours de spectateurs; des aqueducs et des fontaines qui versent des fleuves, et non pas des filets d'eau, des thermes, des naumachies pour les bains publics et la natation, et que sur-tout ces monumens décèlent un meilleur goût que celui qui a présidé à l'érection de ceux, provisoires il est vrai, mais très-dignes de n'être que cela, dont la révolution a défiguré Paris. Honorons la mémoire de nos grands-hommes par des statues; ne nous bornons point à les renfermer dans le panthéon, ou dans les salles de l'institut (1); exposons-les sur les places, sur les promenades publiques; qu'elles y deviennent par-tout une leçon continuelle de vertus et de patriotisme, et prépa-

(1) On demande si les statues de Turenne, Catinat, Bayard, Duquesne; si celles de Voltaire, de Racine, de La Fontaine, de Fénélon, qui ne sont visibles que quatre fois par an, et pour les seuls porteurs des peu nombreux billets de l'institut, ne feraient pas un effet plus utile à la république, si elles étaient placées aux tuileries? Pourquoi n'y remplaceraient-elles pas les groupes de Le Paute, la vestale de Le Gros, qui ne sont pas indignes d'une place au musée de sculpture, où elles seraient mieux conservées que dans ce jardin, qui les expose à être indiscrètement rapées tous les ans. Ne conviendrait-il pas de leur y associer le Milon et l'Andromède de notre Pujet, assujétis aux mêmes inconvéniens à Versailles. C'est auprès des antiques quelles seront mieux jugées, comme c'est sous les yeux du peuple que les statues de nos grands-hommes lui apprendront à en mériter, et à chérir un gouvernement qui sait ainsi honorer la vertu et récompenser les services rendus à la patrie. L'enlèvement d'Orithie, la Vénus accroupie, inspirent-elles à leurs spectateurs des sentimens préférables à ceux qui naissent naturellement à l'aspect des images vénérées des français qui ont illustré leur pays? On a fait un pas en donnant à Rousseau une place aux tuileries; pourquoi s'arrêter et ne pas faire le second, en y exposant ceux qui sont si mal-à-propos renfermés à l'institut?

rent à la république une génération digne de celle qui a su conquérir et fonder sa liberté.

Avec des institutions si favorables au libre développement des facultés des artistes, on aurait droit d'espérer des productions qui cesseraient de sentir la même école, d'avoir l'air de sortir d'un moule commun. L'on verrait le génie, fier de sa force, s'élancer seul loin des sentiers ordinaires, créer des ouvrages d'une conception vierge, et de ce caractère propre et original qu'on cherche en vain dans une foule d'artistes, qui n'ont presque rien qui les différencie que les divers degrés de la médiocrité, et sur-tout rien de ce charme, de cet attrait qui attache si puissamment aux beaux-arts les hommes d'un esprit juste qui n'ont pas négligé de le cultiver, et dont l'ame a le bonheur de n'être pas dépourvue de délicatesse et de sensibilité.

On se serait défié de la justesse de plusieurs des idées qu'on vient d'exposer, comme on doit le faire de toute opinion dont le temps n'a pas assuré la maturité; mais il y a plus de trente ans qu'Algarotti, qui a eu et mérité la réputation d'homme de goût, tout en défendant l'établissement de l'académie de France à Rome, en a reconnu les défauts. Il ne balance point à dire que l'uniformité qu'on reproche à nos peintres, et le froid qui règne dans leurs compositions tient à deux causes: au voyage que les français se contentent de faire à Rome, et à leur imitation de la seule école romaine. Il conseillait dès-lors de former d'autres établissemens français, à Florence, à Bologne, à Venise, pour les élèves-peintres qui auraient déjà passé quelque temps à Rome. Il est en effet assez probable, qu'en offrant ainsi à leurs études des modèles si variés et si différens, et les soustrayant à la fatale influence d'un directeur-peintre, et quelquefois mauvais peintre, ils trouveraient plus vîte et plus facilement le genre auquel leur talent les porte de préférence, et acquerraient dans cette diversité d'écoles la faculté de n'être asservis à aucune, et de se montrer grands et originaux.

Si le directeur de l'académie à Rome est mauvais pour les élèves en peinture, par cela seul qu'il sera peintre, que sera-t-il donc pour les élèves sculpteurs et architectes ? Et pourquoi continuer de se traîner dans les sentiers de cette vieille routine de l'ancien régime, que son peu de succès antérieur nous criait si haut d'abandoner ?

On a reproché aux français leur légèreté, leur inconstance, et ils ont pu en être taxés avec justice, quand il s'est agi de modes; mais est-il question d'usages, de lois, d'institutions, ces français prétendus si volages, y montrent un attachement d'habitude qui va jusqu'à la tenacité. Il a fallu la plus forte de toutes les révolutions, pour les dégoûter de quelques vieilles coutumes, et leur conversion n'a pas même été aussi générale que l'excellence des changemens opérés devait le faire présumer.

C'est dans les beaux-arts sur-tout, et dans les institutions qui les concernent, que son influence ne s'est aucunement fait sentir. L'académie est encore là debout, immuable, quand tout changeait autour d'elle; cette corporation jouit encore des revenus qui lui étaient affectés, conserve sous une forme très-peu altérée, la même et l'ancienne allure, distribue ses prix au seul musée central pour toute la France, et un pied dans Paris, et l'autre dans Rome, reste, en dépit de ce qu'il y avait de mieux à en faire, la vieille académie, qui n'avait su que voir naître les beaux-arts et les laisser mourir.

CALCOGRAPHIE FRANÇAISE.

Il manque à la république française un établissement propre à y encourager un des arts les plus dignes de son attention, soit qu'on le considère relativement à l'influence qu'il a sur l'instruction publique, ou aux avantages qu'en peut retirer son commerce ; c'est celui d'une *calcographie.*

Elle possède cependant tout ce qu'il faut pour le former, et pour le rendre dès sa naissance infiniment supérieur à celui qu'on admire à Rome, sous le titre de *calcographie apostolique.*

La république aura son musée de peinture, elle aura son musée de sculpture que le goût lui indique d'en séparer ; pourquoi n'aurait-elle pas son musée de gravure, de ce troisième art qui offre la traduction des deux premiers, et les rend éternels malgré les ravages du temps et des accidens auxquels on ne peut sans lui se promettre avec certitude de les faire échapper.

Le cabinet national d'estampes, dira-t-on, remplit déjà ce but. Non, il ne remplit point celui que nous nous proposons de développer, mais bien un autre très-important, celui de la conservation des estampes nationales ou étrangères, et de leur réunion dans un seul dépôt.

Ce cabinet ne rassemble point ce qui appartient essentiellement à une calcographie française ; il n'est point comme elle le magazin des estampes, plans et cartes de fabrication française, et à la fois le lieu où elles se vendent, l'atelier où elles se font, le dépôt d'où elles partent pour toutes les écoles de la république qu'il en faut fournir, et enfin le musée où l'on peut admirer sans l'obligation pénible de devoir les y chercher dans mille volume. Les chef-d'œuvres de la gravure française qui seuls y seroient exposés, encadrés sous

verre ; et quand nous disons les chef-d'œuvres, c'est qu'en effet le musée de la gravure française ne devrait offrir aux yeux des amateurs, et à l'instruction des artistes que les plus belles épreuves de deux ou trois estampes de chacun des bons maîtres qui ont honoré son école, afin que cette distinction devînt un encouragement pour les graveurs modernes, qui verraient leur apothéose dans le placement de leurs ouvrages au musée, et s'efforceraient à l'envi de se rende dignes de cette distinction.

Parmi tant d'autres établissemens nationaux, faits ou à faire, et dans les circonstances difficiles où se trouve la république, j'aurais quelque scrupule à proposer celui-ci malgré son utilité, s'il devait coûter à ses finances ; mais je ne saurais m'en permettre aucun lorsque j'envisage qu'au lieu de devenir pour elle une charge, il peut lui procurer un revenu annuel, dont l'importance doit croître journellement.

Il ne sagit que de ramener à un centre commun les divers établissemens analogues qu'elle entretient aujourd'hui fort dispendieusement, et d'en former un seul qui, les embrassant tous, les simplifiera, les perfectionnera, diminuera les dépenses, et qu'il sera d'autant plus facile au gouvernement de surveiller, qu'il ne sera pas disséminé dans les divers départemens des ministres, et que ressortissant uniquement d'un seul, il pourra être combiné de manière que l'intérêt de ses administrateurs soit celui même de la république.

Dans l'état actuel des choses, la république possède une immense quantité de cuivres, soit au cabinet des estampes de la bibliothèque nationale, soit au dépôt de l'observatoire, à celui des cartes et plans de la guerre et de la marine, à celui des ci-devant académies de peinture et des sciences, etc.

Chacun de ces dépôts, ou du moins la plupart, ont leur imprimeur en taille-douce payé en appointemens, et des ouvriers payés à la journée ; moyen infaillible d'obtenir peu d'ouvrage et des produits très-chers, parce qu'un ouvrier payé à la journée, n'a aucun intérêt à se gêner pour faire

beaucoup en peu de temps, ou pour bien faire, et parce que les estampes qui viennent défectueuses et méritent d'être mises au rebut, sont au compte de la république.

Lorsque le cabinet a besoin par exemple de se procurer des estampes, soit françaises, soit étrangères, et que le ministre n'a point de fonds pour cet objet, il est sollicité d'ordonner le tirage d'un certain nombre d'estampes, dont la vente sert à couvrir les frais de l'achat projeté. Mais le cabinet n'étant, ne devant, ni ne pouvant être une boutique, ni ses agens des marchands détailleurs, on vend en gros, et nécessairement à très-bas prix les estampes qu'on a tirées ; ainsi se perd la majeure partie du produit qu'elles pourraient fournir. Rien ne peut même assurer qu'on n'abusera pas d'une permission ainsi obtenue, et que les ouvriers ne tireront pas au grand détriment des cuivres au-delà du nombre ordonné ; car il n'y a pas à cet égard de surveillance organisée, de manière à éviter ce fâcheux inconvénient.

Si l'état a fait les frais des cuivres de la carte générale de France et de toutes les cartes nautiques, il était juste que la vente de ces cartes fournît au remboursement de cette dépense, qu'elle assurât même sur cette entreprise un bénéfice ; mais jusqu'ici l'on a pu parcourir tous les comptes rendus possibles des divers ministres de l'ancien régime, sans y trouver à ce sujet un seul article de recette.

Serait-il impossible d'organiser l'établissement d'une calcographie française qui remédiât à ces abus ? Peut-être que non. Essayons de présenter l'esquisse de la loi suivant laquelle elle pourrait être formée.

I.

Il sera établi une calcographie française, dans laquelle seront réunis les ateliers des presses pour le tirage des estampes et cartes, ceux des graveurs et enlumineurs, les magasins nécessaires pour les cuivres, estampes, cartes et papiers et le musée de gravure.

2.

Le local destiné à la calcographie française est celui de la Sorbonne, ou le rez-de-chaussée et l'entresol de la partie du Louvre comprise entre les portes orientale et méridionale de ce palais.

3.

L'administration en est confiée à un commissaire et deux conservateurs. Le premier a la garde des cuivres, tient les registres, écritures, inventaires, comptabilité, surveille la totalité de l'établissement et des édifices et a la correspondance avec le ministre. L'un des conservateurs doit être graveur et chargé de la garde, envoi et distribution des estampes et cartes destinées aux divers établissemens publics ; l'autre doit être dessinateur ou imprimeur en taille-douce, et chargé seul de la garde des gravures destinées au commerce, et de la direction des travaux du tirage. Un payeur, comptable et cautionné, est chargé de la caisse.

4.

La révision des cuivres et des épreuves, la décision des retouches à faire aux cuivres, la gravure de cuivres nouveaux ; le choix des dessinateurs à employer par la calcographie, l'achat des dessins à graver, appartiennent aux deux conservateurs réunis. Ils alternent entr'eux pour la surveillance sur le musée de gravure, qui est ouvert au public depuis dix heures du matin jusqu'à trois heures de l'après-midi, les quartidi et octodi de chaque décade, et est fermé pendant les mois de brumaire, frimaire, nivose et pluviose.

5.

Le commissaire, les deux conservateurs, deux garçons de salle du musée, chargés d'y manitenir l'ordre et la pro-

preté, seront, ainsi que le portier de l'établissement, logés dans les édifices qui en dépendent. Nul autre qu'eux n'y peut être admis.

6.

Toutes les presses en taille-douce et les cuivres appartenant à la république, et répandus dans les divers établissemens publics, sont dévolus à la calcographie française, et y sont transférés par les soins de son commissaire, qui en donne un reçu auxdits établissemens, et les inscrit sux un registre général, dont copie est remise par lui aux archives du ministère de l'intérieur, dans le département duquel la calcographie est comprise.

7.

Toutes les gravures et cartes, provenant desdits cuivres, autres que celles en petit nombre nécessaires aux susdits établissemens, ainsi que celles, y compris leurs cadres, provenant des émigrés, dans quelques dépôts de la république qu'elles se trouvent, sont comme le papier destiné au tirage des gravures, pareillement attribuées à la calcographie, et y sont transférées par les soins de son commissaire, qui en vérifie le nombre et l'espèce dans leurs dépôts actuels, en donne un reçu, en forme un inventaire, et fait régler par le ministre de l'intérieur la quantité qui doit en rester au cabinet d'estampes de la bibliothèque nationale, ou aux dépôts de la guerre et de la marine, et prend charge sur un registre particulier de celles excédentes qui doivent commencer le fond de la calcographie, ayant attention d'y annoter celles qui devront orner le musée et lui appartenir.

8.

Le commissaire et les conservateurs, d'après l'examen qu'ils auront fait des cuivres, déterminent la quantité d'épreuves

qu'il est possible d'en tirer avant qu'ils soient retouchés. Les épreuves se tirent pour être réunies à celles qu'on aura retirées des divers dépôts où il en pourrait exister. De la somme totale de ces estampes on extrait trois exemplaires de chacune d'elles, pour être remis au cabinet d'estampes de la bibliothèque nationale, et deux exemplaires des mêmes pour être envoyés aux écoles centrales de chacun des départemens de la république ; on complette pareillement deux atlas pour chacune desdites écoles. L'excédent en estampes et cartes est vendable et mis dans le commerce de la calcographie.

9.

L'usage de tirer des épreuves avant la lettre est expressément interdit à la calcographie française, et chaque estampe ou carte qui sort de ses presses est estampillée de son sceau particulier, lequel est conservé par son commissaire, et appliqué en sa présence et celle des conservateurs aux seules estampes et cartes jugées recevables ; celles de rebut devant rester à la charge et au compte des ouvriers qu'ils employeront. La loi contre les contrefacteurs des ouvrages de la librairie est applicable à ceux des ouvrages de la calcographie, et son commissaire est chargé d'en poursuivre l'exécution.

10.

La vente des susdites estampes et cartes forme le fond qui doit alimenter la calcographie. Son produit se divise en trois parties égales, qui sont appliquées comme il suit :

Le premier tiers est affecté aux gravures et à leurs cadres qui doivent meubler le musée, à l'entretien des édifices et ustensiles de la calcographie, à la solde des garçons de salle et portier, à l'achat des estampes anciennes et étrangères ou cartes, dont il convient de pourvoir le cabinet d'estampes de la bibliothèque nationale.

Le second tiers est en entier employé au paiement des

dessins et des travaux de leur gravure, qui se feront à la calcographie, et à celui de dépense que nécessitera son commerce.

Le dernier tiers est appliqué par portions égales, aux conservateurs et commissaire, comme salaire de leur emploi.

11.

Tous les six mois le commissaire vérifie l'état de la caisse, et en remet le bordereau au ministre de l'intérieur.

A cette époque le conservateur du cabinet des estampes de la bibliothèque nationale adresse à celui-ci l'état des estampes anciennes et modernes, soit nationales, soit étrangères, ou cartes géographiques manquant audit cabinet, et dont il conviendrait de le pourvoir; cet état est revu et ordonnancé par le ministre, et renvoyé par lui au commissaire de la calcographie, afin que, moyennant les correspondances qu'elle entretiendra avec l'étranger pour son commerce, elle procure au cabinet les ouvrages qu'il aura demandés; le ministre détermine la somme qui peut y être employée suivant celle qui restera disponible dans la caisse de la calcographie.

12.

Si les dépenses affectées sur le premier tiers laissaient à la fin de l'année un excédent, il est employé l'année suivante à une augmentation dans les travaux de la gravure, afin d'encourager les artistes par le moyen le plus efficace et le plus avantageux à cet art, l'abondance du travail, dans un local, où ayant sans cesse sous les yeux les chef-d'œuvres de leurs devanciers, ils seront naturellement conduits à les surpasser, et à faire prendre à la gravure française une supériorité utile à leur patrie sur celle des autres nations

13.

Le commissaire et les conservateurs de la calcographie,

peuvent faire dessiner tous les tableaux ou monumens des arts appartenant à la république, et ensuite les faire graver; les dessinateurs, munis de leur approbation, doivent trouver dans le musée et tous autres dépôts nationaux, les facilités nécessaires pour l'exécution de leur travail. Les susdits dessins et tous autres, acquis par la calcographie, ainsi que les cuivres nouveaux qu'elle fera graver, appartiennent à son établissement, et le commissaire les inscrit sur son inventaire général.

14.

La calcographie fournit au cabinet national des estampes, trois excellentes épreuves de toutes les espèces de gravures qui sortent de ses presses. Elle en fournit pareillement deux autres épreuves par école centrale de chacun des départemens de la république, auxquelles l'envoi s'en fait par le ministre de l'intérieur. Ces fournitures sont gratuites; le reste de son travail appartient à son commerce.

15.

L'inventaire des cuivres, pour plans et cartes géographiques, qui auront été remis des différens dépôts nationaux, au commissaire de la calcographie, est présenté par lui au ministre de l'intérieur, lequel s'entend avec les ministres de la guerre et de la marine, pour déterminer ceux dont il peut convenir à l'état qu'il ne soit fait usage que suivant les ordres du gouvernement. Précaution suffisante pour rassurer la politique sur ce qui peut ici la concerner.

16.

Lorsque ceux de cette espèce ont été désignés, ils sont marqués de la lettre R gravée sur ledit cuivre, et confiés ensuite à la garde particulière du commissaire de la calcographie, qui les tient dans un cabinet dont il a seul la clef.

17.

Il ne peut en laisser tirer d'épreuves que sur un ordre des susdits ministres, et dans la seule quantité requise par eux. Les frais de ces tirages particuliers, soit pour la retouche desdits cuivres, soit pour le tirage et le papier, sont payés à la calcographie par des ordonnances des susdits ministres, sur la trésorerie nationale, et les sommes en résultantes sont versées dans la caisse de la calcographie. Il en est de même pour les collections d'estampes, prises à la calcographie, dont le gouvernement voudrait faire des présens aux puissances étrangères ou à leurs ministres, afin de propager par cette voie chez les différens peuples, le goût et le besoin des productions des arts français.

18.

Il est permis aux conservateurs et commissaire de faire l'avance d'une somme de 24,000 francs, valeur métallique, à l'établissement de la calcographie, pour mettre son local en état, dont ils se rembourseront sur ses produits. Le commissaire de la calcographie est chargé d'y faire les dispositions convenables, et de justifier l'emploi de cette somme au ministre de l'intérieur par des documens authentiques.

19.

Le directoire exécutif nomme le commissaire et les conservateurs de la calcographie française, et ceux-ci les garçons de salle et le portier de l'établissement, qu'ils peuvent changer à leur volonté.

Ce projet, tel qu'on vient de le lire, fut présenté par l'auteur de l'écrit précédent, en vendémiaire an 5, au directeur de l'instruction publique, le citoyen Ginguené. Les vues lui en parurent nouvelles, utiles, économiques, et dignes du suffrage du gouvernement.

Le rapport en fut fait au citoyen Benezech, ministre de l'intérieur, qui n'y trouva d'autre changement à faire que celui du titre de commissaire, donné à l'un des agens de la calcographie, qu'il préférait d'appeler directeur. Il desira en outre qu'elle fût soumise à une surveillance plus spéciale du gouvernement.

L'auteur fut appelé aux bureaux de l'instruction publique, pour se concerter sur ces modifications, qu'il adopta sans peine, et on lui demanda la faculté de l'annoncer comme le promoteur de cet établissement, et de le proposer pour sa direction, et il y consentit.

C'étaient le citoyen Tardieu, l'un de nos graveurs les plus célèbres, et le citoyen Dutertre, l'un de nos plus habiles dessinateurs, et très-instruit dans l'art de l'imprimerie en taille-douce, que le ministère de l'intérieur destinait aux places de conservateurs de la calcographie.

Deux mois s'écoulèrent, pendant lesquels son mémoire acquit de la publicité dans les bureaux de l'instruction publique, et à ce moyen de nouveaux projeteurs s'emparèrent d'une partie de son plan ; et au lieu d'une calcographie nationale, proposèrent un musée et une école de gravure.

Enfin, le projet de la calcographie parvint au directoire, et y fut accueilli de manière à devenir l'objet d'un message particulier au conseil des cinq-cents. Ce conseil nomma, pour lui faire un rapport sur ce message, une commission spéciale de trois de ses membres, les citoyens Louvet, Lakanal et Mercier.

Ce fut ce dernier qui fit ce rapport qui, n'ayant été que prononcé, a ainsi évité l'examen auquel on eût pu le soumettre.

Il semble que le citoyen Mercier discourut sans avoir bien entendu l'état de la question, et qu'il confondit le projet envoyé par le directoire, avec un autre remis par une société, quoiqu'il eût peut-être dû se borner à parler de celui qui avait été l'objet du message.

Il résulta de cette confusion, une résolution du conseil des cinq-cents, le premier pluviôse an 5, qu'on peut compter au nombre de celles qui sont quelquefois prises de confiance.

Par cette résolution le conseil arrêta : 1°. De passer à l'ordre du jour sur la demande des bâtimens de la Sorbone. 2°. D'ajourner, jusqu'à la paix, le projet d'un établissement en faveur de la gravure, *aux frais de la république*. 3°. Le renvoi au directoire des propositions faites par une société, de fonder un *pareil* établissement à ses propres frais, *sans nulle charge* pour la république, et sans qu'il puisse être donné aux propriétaires des planches, épreuves originales, ou pièces uniques lui appartenant.

Ces trois articles étaient littéralement les conclusions du citoyen Mercier. Il est vraiment curieux qu'il ait vu dans le projet de la calcographie un établissement *aux frais de la république*, quand il n'a pour objet que de lui créer une nouvelle branche de revenu et une suppression de charges actuelles.

Il ne l'est pas moins qu'il ait présenté le projet de la société, où il ne s'agit point de calcographie, comme *pareil* à celui qui en propose l'établissement, qu'il l'ait montré comme n'emportant *nulle charge* pour la république, lorsqu'en substance, en ne lui rapportant rien, il tend à la dépouiller d'une richesse effective, qui pouvait ne pas être stérile pour elle.

Cette manière de voir n'eût pas été remarquée dans un de ses collègues, s'il eût pu faire le rapport suivant.

Il existe deux projets relatifs à la gravure, dont votre commission doit vous entretenir.

Le premier propose l'établissement d'une calcographie française à l'instar de celle de Rome, et ne demande qu'un local gratuit où elle puisse situer l'atelier de ses travaux, et un musée public de gravure, se chargeant de l'entretien des bâtimens qui lui seront assignés, et de consacrer les deux tiers des

fruits de son entreprise à l'augmentation et amélioration du travail de la gravure, moyennant la remise qu'on lui fera des cuivres appartenans à la république dans ses différens dépôts, et la création d'une administration, ou surveillance intéressée au succès de l'établissement. Par le tiers de ses produits qui lui serait réservé comme salaire de son temps et de son industrie appliquée à le faire fleurir. Il stipule en outre l'obligation de fournir à toutes les écoles centrales de la république qui passeront le nombre de 100, et au cabinet d'estampes de la bibliothèque nationale, deux exemplaires de chaque estampe ou carte qui sortira de ses presses ; ce qui forme une livraison de plus de 200 exemplaires gratuit de chacun de ses ouvrages.

Le deuxième propose un établissement de gravure, moyennant qu'on lui cédera pour dix ans la jouissance des cuivres susdits ; qu'il remettra 25 exemplaires de leurs estampes à la disposition de la république, et ne demande au reste point de local public, quoiqu'il annonce qu'il établira un musée où seront exposés les cuivres, et une épreuve de chacun d'eux : il promet, en outre, qu'il appliquera le produit de la vente des estampes provenant desdits cuivres, à l'encouragement de l'art, en fournissant du travail aux graveurs.

Je vais examiner ces deux projets.

La calcographie de Rome y soutient la gravure depuis deux siècles, en lui fournissant de l'ouvrage, et loin d'y nuire à l'art, l'encourage par une utile concurrence; car elle n'a d'autre privilége exclusif que celui de la vente des estampes qu'elle fait faire, ce qui n'empêche pas les autres graveurs de s'occuper des mêmes sujets, et de les traiter à leur manière. C'est ainsi que vendant les chambres de Raphael, ses loges, la chapelle Sixtine, ces mêmes objets n'en ont pas moins été gravés par Cunego, Lori, Volpato, Morghen, etc., et vendus par eux.

La calcographie française aurait donc la même utilité.

On a dit que la Sorbonne qu'elle a demandée était soumis-

sionnée. Il a été vérifié qu'elle ne l'est pas ; d'ailleurs, on pourrait lui assigner tout autre local, pourvu qu'il fût convenable.

Il est nécessaire que ce local soit national, puisqu'il contiendrait un musée ouvert au public, et parce que l'établissement appartenant par les deux tiers de ses produits à la république, il faut que la surveillance qu'elle y doit exercer pour la sûreté de ses intérêts, ne soit pas entravée par ceux d'un propriétaire particulier.

La fourniture gratuite de 200 estampes ou cartes, par chaque ouvrage qu'elle produit, me paraît une clause infiniment avantageuse à l'art, parce que cette distribution dans les écoles centrales des départemens y répand le goût des arts, en étend le besoin, et est un des plus puissans moyens de les vivifier.

L'idée de centraliser dans un seul les divers ateliers de gravure qu'entretient la république, mérite d'être accueillie ; car elle annule d'abord tous les frais qui se font pour leur entretien actuel, et pare aux abus dont leur dispersion et le défaut de surveillance les rend aujourd'hui susceptible ; elle amènera à nous donner de meilleures cartes géographiques, des atlas moins chers et mieux combinés, et nous mettra peut-être au pair en ce genre avec nos voisins auxquels nous sommes restés très-inférieurs.

On aurait pu proposer de donner à la calcographie des agens soldés par la république ; mais ç'eût été une régie, et les régisseurs auraient bientôt dormi, et se seraient contentés de toucher leurs appointemens, sans s'inquiéter de les gâgner, au lieu qu'ici il faut qu'ils travaillent, s'ils veulent s'assurer des bénéfices ; et ils n'en peuvent faire sans que la république n'acquierre les deux tiers de leurs profits : son intérêt n'est autre que le leur propre.

Je remarque encore qu'on ne demande aucune avance, qu'au contraire, on offre un fond de 24,000 liv. pour commencer à activer l'entreprise dont on ne veut la reprise

que sur les produits futurs ; c'est là un véritable cautionnement.

Il ne s'agit donc pas de prendre à la trésorerie nationale, mais d'y porter ; ce qui rend le projet d'un genre assez neuf.

Enfin, on ne demande pour le succès que les cuivres de la république, richesse réelle, mais morte, dont elle ne fait rien, qui ne lui produisent rien, qui lui coûtent quelquefois, et dont, à ce moyen, elle tirera un revenu réel, sur la valeur duquel on ne saurait la tromper.

C'est une vérité que les graveurs souffrent, qu'ils manquent d'ouvrage ; que la pénurie les fera changer d'état, ou les conduira chez l'étranger ; c'est une vérité que la république doit payer ses défenseurs avant de songer à venir au secours de ses artistes, et que, cependant, s'ils sont abandonnés, les arts vont s'accelérer vers une décadence prochaine, et qu'il ne sera plus temps de les rappeler lorsqu'ils nous seront échappés. Nos dessins, nos tableaux, faute d'acheteurs, passeront à l'étranger, nous en reviendront gravés, et nous emporteront l'argent, qu'en les conservant et les gravant, on aurait conservé en France, et bien plus, appelé de l'étranger.

La calcographie offre un remède présent et actif à un mal très-pressant. Ce serait pis que du vandalisme, si on le repoussait, lorsqu'on n'a aucun moyen de le suppléer, et que les effets de ce remède doivent naturellement amener de jour en jour la parfaite guérison de la maladie.

Le musée public de gravure est, non-seulement une nouvelle décoration de cette grande commune, un encouragement présenté à cet art, mais un objet de curiosité qui appelle l'étranger, contribue comme les autres monumens à y prolonger son séjour, et à lui faire augmenter sa dépense. Ailleurs on a sagement calculé sur cet article, on y a multiplié les monumens publics ; on savait bien que l'état ne faisait que l'avance de leurs frais, et qu'il en retirerait un intérêt avantageux.

Les deux tiers des produits de la calcographie étant assi-

grès aux dépenses de ses travaux, c'est-à-dire, au paiement des dessinateurs et graveurs qu'elle employe, à celui de ses imprimeurs en taille-douce, donnent la certitude que ces classes d'artistes y trouveront sans cesse du travail, qui s'augmentera, en raison même des progrès et des profits qu'elle fera ; et c'est ainsi que la république aura tiré de l'art même les moyens de l'alimenter, de le faire prospérer, sans qu'il lui en ait couté le moindre effort, ni le moindre sacrifice. Puisse-t-elle trouver de pareilles ressources, pour empêcher les autres arts de périr !

Le deuxième projet montre la cupidité toute nue et dans toute sa difformité. Demander à la république la jouissance de ses cuivres pendant dix ans, sous la seule obligation de lui en donner 25 épreuves, et celle de former un musée public dans une maison particulière, c'est en d'autres termes lui dire : » Vous avez une riche mine, prêtez-la-moi pour dix » ans, je vous en donnerai un petit échantillon, et l'exploi- » terai si bien qu'à la dixième année vous n'y trouverez plus rien ».

Tels de ces cuivres peuvent encore fournir 800 épreuves, dont 25 seules reviendraient à la république. Il est clair que la société trouverait assez doux de s'en assurer 775, sur la vente desquelles elle n'offre rien au gouvernement. Il est vrai qu'alors elle lui rendra ses cuivres ; mais dans quel état ? Usés et hors de service.

Elle ne demande point de bâtiment national. Je conçois, en effet, qu'une maison particulière convient mieux à ses vues; que rien ne pourra l'empêcher d'y faire tout le tirage de ses cuivres, d'en emmagaziner les épreuves, ou de les en faire sortir, et qu'alors il ne sera pas aisé de l'obliger à tenir des promesses, pour l'exécution desquelles elle n'offre aucun cautionnement solide.

Ici la république n'est point admise au partage des bénéfices de l'entreprise, et court tous les risques de la perte ; ici il ne sagit pas de faire l'avance d'un capital, pour fonder un

établissement public, de créer de nouvelles gravures, d'en fournir gratuitement toutes les écoles centrales ; d'assurer un travail continu aux graveurs, au moyen du produit de la vente des estampes dont on aura emprunté les cuivres ; d'acquérir à un établissement national, un fond de cuivres continuellement croissant, quoiqu'on promette vaguement beaucoup de ces choses, sans se lier par des obligations positives ; il s'agit tout simplement de s'approprier le bénéfice que peut offrir l'exploitation des cuivres de la république, et de le diviser entre des associés, qui s'intitulent assez plaisamment du nom de conservateurs ; mais qui le seraient en effet bien moins des cuivres de la république, que de son argent, s'il se pouvait qu'elle consentît jamais à un pareil traité.

Cette analyse fidèle des deux projets qui vous sont soumis, vous met en mesure de prononcer entr'eux. Nous sommes dans un temps où ce serait presque un délit de lèze patrie, que d'ajourner une idée qui peut lui être utile, et il est urgent de relever les arts abattus, de leur tendre une main protectrice, pour les retirer des décombres qui les environnent.

En conséquence la commission propose, etc. etc.

Mettre ces idées sous les yeux du public, c'est les remettre indirectement sous ceux du gouvernement, qui en avait d'abord préjugé l'utilité.

Ayant renoncé à en solliciter l'exécution, et desirant que ce projet reçoive le perfectionnement, que sa publicité est un des grands moyens de lui faire obtenir, il doit me suffire d'indiquer combien il serait facile et avantageux de charger l'administration du musée central des arts de le réaliser. En lui adjoignant le commissaire et les deux conservateurs proposés par l'article 3 du projet, et y ajoutant un caissier payeur, comptable, et suffisamment cautionné, le musée trouverait dans les produits de la calcographie une somme constante de revenus qui, avec ceux de ses livrets, pourraient un jour couvrir une grande partie de ses dépenses. Le

musée de gravure placé au louvre, ne dérangerait que les logemens de quelques artistes, auxquels il sera toujours plus sage et plus économique d'accorder en argent une indemnité à titre de logement, ainsi qu'on le fait pour les militaires, que de leur en donner un, dont l'entretien est une très-grande charge pour la république, vu la fréquence et la facilité avec laquelle on en change les distributions et aménagemens.

Mais en réunissant l'administration de la calcographie à celle du musée central, il convient de ne pas perdre de vue, que les principes du projet sont altérés. On en avait fait une véritable entreprise surveillée par le gouvernement, et aux profits de laquelle la république se trouvait associée pour la meilleure part. Cette forme garantissait le développement de toute l'industrie de l'intérêt personel, bien autrement active que celle d'une régie dont les membres seraient à appointemens fixes. Il semble donc qu'en voulant affecter aux dépenses du musée central, tous les bénéfices que pourrait présenter la calcographie, il serait avantageux, dans ce système qui force d'assigner un traitement fixe à ses agens, de leur donner en outre une prime sur le produit net de la calcographie. Ainsi après avoir déterminé le *maximum* de leur solde, on s'assurerait de leur vigilance et de leur ardeur à promouvoir le commerce de cet établissement, en leur assignant 20 pour cent de son produit net, au-delà de la somme annuelle de vingt à trente mille francs, et en réglant que la somme résultante de cette retenue de 20 pour cent, serait divisible par portions égales entre le commissaire et les conservateurs.

Si le gouvernement adoptait ces dernières idées, il ne semble pas qu'il eût besoin de faire à ce sujet un nouveau message au corps législatif, sur-tout s'il plaçait la calcographie au Louvre, dont il peut déjà disposer ; car on ne saurait objecter qu'il ne peut pas utiliser les cuivres qui sont à sa disposition, tandis qu'il fait vendre tant d'autres parties également mobiliaires appartenantes à la république, et qu'au lieu d'aliéner celle-ci, il la rendrait annuellement produc-

tive, et procurerait ainsi un dégrèvement à ses charges ordinaires.

Nous ne pouvons mieux terminer cet ouvrage sur les beaux-arts, que par l'état des richesses que les victoires des soldats de la liberté ont fournies aux différens musées de la république française. Nous indiquerons le lieu d'où proviennent ces monumens, afin que leur translation en France n'interrompe pas le fil de leur histoire.

ÉTAT
DES OBJETS D'ARTS
ENVOYÉS
AUX DIVERS MUSÉES FRANÇAIS,

et conquis par les armées de la République pendant la guerre de la liberté.

TABLEAUX.

De Raphaël Sanzio.

	Provenant
La Transfiguration..........	de Rome. S. Pierre in Mont.
Sainte Cécile..................	Bologne. S. Jean in Monte.
L'Annonciation...............	
L'Adoration des Mages........	
Le Baptême de J. C............	Pérouse.
La Résurrection de J. C.......	
J. C. dans sa gloire.............	Parme. — S. Paul.
La Vierge.......................	
Le Couronnement de la Vierge..	
L'Assomption...................	
La Foi, l'Espérance et la Charité.	Pérouse.
La Présentation au Temple......	
Saint Placide..................	
Sainte Scolastique.............	
Saint Benoît...................	

De Pierre Vannucci. — Le Pérugin.

La Vierge, S. Jérôme, S. Augustin.	Crémone. — Augustins.
La Résurrection.................	
La Vierge, plusieurs saints, un ami du Pérugin..................	
La Famille de la Vierge.........	
Saint Augustin et un Cardinal...	
Le Mariage de la Vierge........	
Un Prophète....................	Pérouse.
La Résurrection................	
La Vierge et les saints Protecteurs de Pérouse...............	
Un Prophète....................	
Le Père éternel et des Anges....	

	PROVENANT
Saint Sébastien.	
Saint Augustin. — Saint Roch.	de Perouse.
Saint Barthelemi.	
La Vierge.	Pérouse.
Saint Paul.	
Saint Jean Evangéliste.	

DE DOMINIQUE ZAMPIERI. — LE DOMINIQUIN.

La Vierge du Rosaire.	Bologne. — S. Jean in Monte.
Martyre de sainte Agnès.	*Id.* — Sainte Agnès.
Saint Jérôme.	Rome.

— DU POUSSIN.

Martyre de saint Érasme.	Rome.

DU VALENTIN.

Martyre des SS. Procès et Martinien.	Rome.

DE J. F. BARBIERI. — LE GUERCHIN.

J. C. remettant ses pouvoirs à saint Pierre.	Cento.
Sainte Pétronille.	Rome.
Saints intercédans pour la ville de Modène.	Modène.
Saint Thomas.	Rome.
Saint Félix et saint Guillaume.	Bologne.
Saint François et saint Benoît.	Cento.
Martyre de saint Pierre.	Modène. — Palais ducal.
Visitation de la Vierge.	Modène.
Apparition de J. C. à la Vierge.	Cento.
La Madeleine dans le désert.	
Saint Jérôme dans le désert.	
Mars, Vénus et l'Amour.	Modène. — Palais ducal.
Saint Bruno et un de ses disciples en prières.	Bologne — Chartreuse.

	PROVENANT
Vœu à la Vierge	de Cento.
Décollation de deux Saints	Modène.
S. François recevant les stygmates.	
Saint Bernard Tholomée recevant sa règle	Bologne.
Le Mariage de sainte Catherine.	Modène.
Hérodiade recevant la tête de saint Jean	
La Vierge et l'Enfant Jésus	
La Circoncision	Bologne.
Le Christ mort ayant la Vierge à son côté	Cento.
Le Christ en croix	
La Pénitence de saint Pierre	
Saint Bernard et saint François à genoux	
La Gloire de tous les Saints	
Plusieurs Saints aux pieds de la Trinité	Modène.
Un Homme et une Femme	

D'ANTOINE ALLEGRI. — LE CORRÈGE.

La Vierge de saint Jérôme	Parme. — Palais ducal.
Retour d'Egypte, *ou* la Vierge à l'Ecuelle	*Id.* — Egl. du S. Sépulcre.
J. C. mort au pied de la croix	*Id.* Egl. S. Jean.
Martyre de sainte Placide	*Id.* — Eglise saint Jean.

DE BARTHELEMI SCHEDONI. — LE SCHIDONE.

Le Christ au tombeau	Parme. — Palais ducal.

DE LELIO ORSI.

La Vierge, S. Joseph et S. Michel.	Parme. — Eglise saint Michel.

De Jérôme Mazzola.

	Provenant
L'Adoration des Mages	de Parme. — Chartreuse.

De Bernardin Luini.

La sainte Famille	De Milan. — Bibl. Ambrois.
Le petit saint Jean	De Milan. — Bibl. Ambrois.

De Guy Reni. — Le Guide.

Martyre de saint Pierre	Rome.
La Fortune	*Id.* — Capitole.
La Mère de Pitié, et les saints Protecteurs de Bologne	Bologne. — Eglise des Mend.
Saint Roch dans la prison	Modène. — Palais ducal.
Massacre des Innocens	Bologne. — Dominicains.
Job rendu à sa première opulence	*Id.* — Eglise des Mendians.
La Purification de la Vierge	Modène. — Palais ducal.
Le Sommeil de l'Enfant Jesus	Modène. — Palais ducal.
Le Christ en croix	Modène. — Palais ducal.
....	Pérouse.

De Gaudence Ferrari.

Saint Paul assis	Milan. — Dominicains.

De Bienvenu Tizio. — Le Garofalo.

La Vierge et l'Enfant Jesus	Rome. — Capitole.
Un Rosaire	Modène. — Palais ducal.
Sainte Famille	Bologne.

De François Albani. — L'Albane.

Sainte Famille	Bologne. — Capucins.
Naissance de la Vierge	Bologne.
Apparition de J. C. à la Vierge	Bologne.

D'Hercule Gennari.

La Vierge et l'Enfant Jesus	Cento.
La Vierge	*Id.* — Séminaire.
Le Mariage de la Vierge	Modène.

DE LOUIS LANA.

	PROVENANT
Tancrède baptisant Clorinde....	de Modène.

DE JUL. CÉSAR PROCACCINI.

Saint Sébastien..................	Milan. — Eglise S. Celse.
Mariage de la Vierge............	*Idem.*

DE FRANÇOIS MAZZOLA. — LE PARMESAN.

Sainte Marguerite et la Vierge...	Bologne. — Eglise. ste Marg.
La Vierge, l'Enfant Jesus et saint Jean. — Attribué au Parmesan.	Modène.

DE CAMILLE PROCACCINI.

Un Rosaire.....................	Modène.

DE LEONEL SPADA.

Saint François offrant des fleurs à J. C..........................	Modène. — Palais ducal.
Martyre de saint Christophe....	Modène.
La Chasteté de Joseph..........	Modène.
Retour de l'Enfant Prodigue....	Modène.

D'ALEXANDRE TIARINI.

Repentir de saint Joseph........	Bologne. — Eglise des Mend.
Mariage de sainte Catherine.....	Modène.
Renaud et Armide..............	Modène.

DE SAUVEUR ROSA. — SALVATOR ROSE.

L'Assomption de la Vierge......	Milan.
Les Ames du Purgatoire........	Milan.

DE DOSSO DOSSI.

L'Annonce aux Bergers.........	Modène.

DE JACQUES CAVEDONE.

	PROVENANT
Saint Eloi et saint Pétrone......	de Bologne.

ATTRIBUÉS A JULES ROMAIN.

Passage d'un Pont............	Modène.
Bataille....................	Modène.
Un Triomphe.................	Modène.

D'ANTOINE BORRINI.

Martyre d'une Sainte..........	Modène.

DE MASTOLETTA.

Sainte Famille................	Bologne.

DU FRATE BARTOLOMEO, et J. MARIO.

L'annonciation. — En deux Tableaux....................	Milan.

DU POMERANI.

Le Christ en croix..............	Modène.

DE SÉBASTIEN BONONI.

Saint Bernard et saint Sébastien.	Modène.

DU GENOVÈSE.

La Circoncision..............	Crémone.

DE BERN. GADDI DE SOYARE.

L'Adoration des Rois...........	Crémone.

DE PARIS ALFANI.

La Vierge, saint François.......	Pérouse.

D'ANDRÉ SACCHI.

Un Miracle..................	Rome.
Saint Romuald................	Rome.
La Charité Romaine.............	Modène.

DE MICHEL-ANGE CARAVAGGIO.

	PROVENANT
Descente de Croix........ ...	de Rome.
S. Sébastien pansé par une femme.	Modène.
Le Christ au Roseau. — Cru copie.	Modène.

DU BARROCCIO.

Une Vierge....................	Cabinet du Stathouder.
Deux Tableaux.................	Pérouse.
L'Échelle de Jacob.............	Bologne. — Palais Zambecari.

DE NOGARI.

Copie de la Nuit du Corrège.....	Modène.

CRU D'ÉLIZABETH SIRANI.

Le Christ debout, tenant sa Croix.	Bologne.

D'ANDRÉ DEL SARTO.

Sacrifice d'Abraham...........	Cabinet du Stathouder.

DE CHARLES CIGNANI.

Adam et Eve...................	Cabinet du Stathouder.

D'ÉTIENNE RICCI.

Adoration des Rois...........	Cabinet du Stathouder.
La Femme Adultère............	Cabinet du Stathouder.

D'ANNIBAL CARACCI. — A. CARACHE.

La Piété......................	Rome.
J. C. au tombeau..............	Parme. — Capucins.
S. Luc et la Vierge............	Reggio. — Cathédrale.
La Résurrection...............	Bologne. — Couv. Ste. Claire.
L'Annonciation	Bologne. — Couv. Ste. Claire.

DE LOUIS CARACCI.

Apparition de la Vierge à sainte Hyacinte................	Bologne. — Dominicains.

	Provenant
La Vierge, S. François, S. Joseph.	de Cento. — Capucins.
La Vocation de S. Matthieu.	Bologne. — Egl. des Mend.
La Translation du corps de la Vierge	Plaisance. — Cathédrale.
Les Apôtres au Sépulcre de la Vierge.	Plaisance. — Cathédrale.
S. Bernard de Sienne délivrant Carpi.	Modène. — Palais Ducal.
La Terre.	Modène. — Palais Ducal.
L'Eau.	Modène. — Palais Ducal.

D'Antoine Caracci.

L'Air :	Modene. — Palais ducal.
Le Feu.	Modene. — Palais ducal.

D'Augustin Caracci.

Sainte Cécile et sainte Marguerite.	Parme. — Eglise S. Paul.
L'Assomption.	Bologne. — Egl. S. Sauveur.
La Communion de saint Jérôme.	*Id.* — Chartreux.

De Titien Vecelli. — Le Titien.

Le Couronnement d'Epines.	Milan. — Dominicains.
La Foi, S. Marc, divers Saints. .	Venise. — Palais du Doge.
Martyre de S. Pierre, Bénédictin.	*Id.* — Egl. S. Jean S.-Paul.
— de S. Laurent.	*Id.* — Jésuites.
La Femme Adultère. — Attribué au Titien.	Modène.
Un autre.	Vérone.

De Paul Caliari. — Le Veronèse.

Les Noces de Cana.	Venise. — Egl. S. Georges.
J. C. chez le Pharisien.	*Id.* — Eglise S. Jean.
Jupiter foudroyant les Vices.	*Id.* — Palais du Doge.
Les Vertus Théologales.	*Id.* — Palais du Doge.

	Provenant
L'Enlèvement d'Europe.	de Venise. — Palais du Doge.
Junon répandant des trésors sur Venise.	de Venise. — Palais du Doge.
J. C. et la Madeleine.	*Id.* — Eglise S. Sébastien.
La Vierge, l'Enfant Jesus, sainte Catherine.	*Id.* — Eglise S. Zacharie.
Cinq autres tableaux.	Vérone.

D'Alexandre Caliari Veronèse.

Le Pouvoir de l'Amour.	Cabinet du Stathouder.

De Jacques Robusti. — Le Tintoret.

S. Marc délivrant un Esclave....	Venise. — Eglise S. Marc.
Sainte Agnès demandant la grace du fils d'un Préfet.	*Id.* — N.-D. du Jardin.
Un autre.	Vérone.
Le Paradis. — Esquisse.	*Id.* — Palais Pélégrini.

De J. Bellini.

La Vierge, un Ange jouant du violon, et Saints.	Venise. — Egl. S. Zacharie.

De Léandre Bassano.

Résurrection du Lazare.	Venise. — La Charité.
La Maison.	Cabinet du Stathouder.

D'André Mantegna.

La Vierge et l'Enfant Jesus......	Vérone. — S. Zenon.
S. Laurent.	Vérone. — S. Zenon.
S. Pierre.	Vérone. — S. Zenon.
Le Crucifiement de J. C.	Vérone. — S. Zenon.
J. C. au Jardin des Olives.	Vérone. — S. Zenon.
La Résurrection.	Vérone. — S. Zenon.

De Jean-Antoine Pordenone.

S. Laurent Justiniani, et divers Saints..................	Provenant de Venise. — N.-D. du Jardin.

De Georges Barbarelli. — Le Giorgion.

Un Concert. — Attribué au Giorgion....................	Milan. — Biblioth. Ambr.

De Jacques Palma le jeune.

Martyre de plusieurs Saints.....	Crémone.

De Paris Bordone.

Un Pêcheur présentant un anneau au Doge.................	Venise. — Palais S. Marc.

Du Contarini.

La Vierge, un Doge............	Venise. — Palais du Doge.

D'Antoine Tempesta.

Un Paysage....................	Vérone. — Palais Serpini.
Un Soleil couchant..............	*Id.* — Palais Gherardini.

De Zucherilli.

Deux Paysages.................	Vérone. — Palais Serpini.
Un Paysage. — De Bertali.......	
———————— De Tavella......	

De Vernet.

Tempête......................	Cabinet du Stathouder.
Chûte d'Eau..................	

De Coypel.

Vœu de Jephté.................	Cabinet du Stathouder.

De P. P. Rubens.

		Provenant
Descente de Croix.		d'Anvers. — Cathédrale.
Elévation de la Croix en trois tableaux.		*Id.* — Sainte Valbruge.
Le Christ entre les Larrons.		*Id.* — Récollets.
Flagellation du Christ.		*Id.* — Dominicains.
S. François recevant l'Enf. Jesus.		
Le Christ entre les Larrons, plus petit que le précédent.		*Id.* — Capucins.
Un Rosaire à la Vierge.		
L'Adoration des Rois, 21 figures.		*Id.* — S. Michel.
——————— 18 figures.		Malines. — S. Jean.
La fraction du Pain.		Anvers.
La Pêche Miraculeuse.		Malines. — N.-D.
Le jeune Tobie.	Volets de la Pêche Miraculeuse.	
Les Apôtres. . .		*Id.* *id.*
S. André.		
S. Pierre.		
La Prés. au Temple.	Volets de la Descente de Croix	
La Visitation.		
S. Christophe.		Anvers. — Cathédrale.
L'Hermite éclairant S. Christophle. . .		
Le Christ au Tombeau, en trois tableaux.		*Id.*
La Mort de S. Roch.		Alost.
S. Roch nourri par son chien. . . .		
Le Couronnement de la Vierge. . .		Anvers. — Récollets.
La Communion de S. François. . .		
S. Gudule.		Gand.
Le Rosaire.		*Id.* — S. Grégoire.
Le Portement de Croix.		Abbaye d'Efflinghem.
S. Bavon.		Gand. — Cathédrale.

		PROVENANT
S. Roch en prières.		d'Alost.
S. Roch et son chien.		*Id.*
Délivrance de saint Roch.		*Id.* — S. Martin.
J. C. montrant ses plaies à S. Thomas.		Anvers — Récollets.
Le Christ.		
La Vierge, du Tombeau de Rubens.		*Id.* — S. Jacques.
L'Adoration des Bergers.		*Id.* — Dominicains.
J. C. armé de la foudre, et la Vierge.		
J. C. descendu de la Croix.		*Id.* — Grands Carmes.
Sainte Anne enseignant la Vierge.		*Id.* — Petits Carmes.
Apparition de J. C. à sainte Thérèse.		
J. C. détaché de la Croix.		
La Résurrection de J. C.		*Id.* — Cathédrale.
Sainte Barbe.	Volets du précédent.	
S. Jean.		
S. Jean à Patmos.	Volets de l'Adoration des rois, de Malines.	Malines. — S. Jean.
Martyre de S. Jean.		
Décollation de S. Jean.		
Baptême de J. C.		
Mariage de sainte Catherine.		Anvers. — Augustins.
J. C. mort sur le sein de sa mère.		*Id.* — Cathédrale.
La Vierge et l'Enfant Jesus.	Volets du précédent.	
S. Jean l'Evangéliste.		
La Vierge tenant l'Enfant Jesus dans ses bras.		
L'Assomption de la Vierge.		
Descente du S. Esprit sur S. Bernard.		*Id.* — S. Michel.

	Provenant
J. C. en Croix.	de Malines. — S. Jean.
Nativité de J. C.	
Résurrection de J. C.	
La Cène.	*Id.* — S. Romboul.
J. C. descendu de la Croix.	Bruxelles. — Cathédrale.
L'Assomption.	*Id.* — Petits Carmes.
Martyre de S. Georges.	Lierre. — S. Germain.
Apparition de la Vierge à saint François.	
Sainte Famille.	Anvers. — Académie.
Vénus et Adonis.	Cabinet du Stathouder.
Actéon.	
Paysage.	
Femme en noir.	
Portrait de femme.	
Femme.	
L'Adorat. des Bergers. — Esquisse.	Anvers.
La Résurrection. *id.*	
La Descente de Croix. *id.*	*Id.* — Récollets.
Arcs de Triomphe et façades d'architecture, en cinq pièces. *id.*	*Id.* — Hôtel-de-ville.
L'Entrée de J. C. à Jérusalem. — Esquisse d'un élève de Rubens.	Malines. — S. Romboul.
Lavement de Pieds des Apôtres. — Esquisse d'un élève de Rubens.	

De Vandyck.

J. C. détaché de la Croix.	Anvers. — Récollets.
Un Portrait.	
J. C. mort reposant sur sa Mère.	*Id.* — Capucins.
J. C. portant sa Croix.	*Id.* — Sainte Valburge.
J. C. en Croix.	*Id.* — Dominicains.

	Provenant
S. Augustin en extâse à la vue de J. C.	d'Anvers — Augustins.
Le Christ.	d'Anvers — Augustins.
Le Christ mort.	*Id.* — Beguinage.
Trois Portraits.	Cabinet du Stathouder.
J. C. en Croix entre les Larrons.	Malines — Récollets.
S. Bonaventure.	Malines — Récollets.
S. Antoine.	Malines — Récollets.
S. Martin.	Saventems.
Le Christ mourant.	Thermonde.
L'Adoration des Bergers.	*Id.* — N.-D.

De Jordaens.

La Nativité.	Liège. — Incurables.
Le Christ en Croix.	Anvers. — Dominicains.
Repos en Egypte.	Malines. — Cathédrale.
Martyre de sainte Apolline.	*Id.* — Augustins.
J. C. au milieu des Docteurs.	*Id.* — Augustins.
J. C. crucifié.	Anvers. Beguinage.
J. C. entre les Larrons.	Lierre. — S. Germain.
Massacre des Innocens.	Cabinet du Stathouder.

De Crayer.

Naissance de J. C.	Bleydenberg.
S. Elie et S. Antoine au Désert.	Bruxelles. — Alexiens.
J. C. en Croix.	Malines. — Capucins.
Sainte Anne instruisant la Vierge.	Malines. — Capucins.
J. C. mort.	Bruges. — Hôpital.
Prière à la Vierge.	Bruxelles. — Egl. des Sablons.
Sainte Catherine au Ciel.	*Id.* — Sainte Catherine.
Le Christ attaché à la Croix.	Bruges. — Capucins.
Martyres. — Quatre tableaux.	Bruxelles. — Ste. Catherine.
J, C. descendu de la Croix.	*Id.* — N.-D.

DE QUELLINUS.

	PROVENANT
Les quatre Docteurs	de Liège. — Augustins.
La Nativité	Malines. — Ste. Catherine.
Ste. Catherine sur le mont Sinaï (Esquisse)	Malines. — Ste. Catherine.
Martyre de S. Laurent (Esquisse)	Malines. — Ste. Catherine.

D'OTTOVENIUS.

Résurrection du Lazarre	Gand. — Cathédrale.
J. C. tenant sa Croix	Anvers. — Cathédrale.
Sainte Famille	Anvers. — Cathédrale.

DE SALLAERT.

Processions. — Deux tableaux	Bruxelles. — Ég. des Sablons.
La Dispute du S. Sacrement	Anvers.
Un Rosaire	Anvers.

DE DEVOS,

La Résurrection	Anvers. — Cathédrale.
S. Norbert	*Id.* — S. Michel.
Portrait d'Homme	*Id.* — Académie.

DE QUINTIN MESSIS.

Cambyse punissant un juge prévaricateur	
Juge convaincu de corruption	

DE MATTHYSSENS.

Apparition de la Vierge à S. François	Anvers. — Récollets.

DE FRANCK FLORIS.

La Chûte des Anges	Anvers. — Cathédrale.
Le Christ	Liège. — Chartreuse.
Sainte Famille	Liège. — Chartreuse.

DE BOYERMAN.

	PROVENANT
Décollation de S. Paul.	d'Anvers. — Dominicains.

DE BACKER.

Le Jugement Dernier.	Liège. — Chartreuse.

DE SNEYERS.

Animaux morts et Cuisinière......	*Id.* — Hôtel-de-ville.

DE COXCIE.

J. C. insulté par les Juifs........	Bruxelles. — Alexiens.
Mort de la Vierge.	*Id.* — Eglise des Sablons.

DE P. PORBUS.

J. C. prêchant dans le Temple..	Gand. — Cathédrale.

DE VAN-ECK ET J. DE BRUGES.

La Dispute du S. Sacrement. ...	Gand. — Cathédrale.

DE TH. WILLIBORD EFFVART.

Martyre de S. Jacques..........	Bruges. — Eglise S. Jacques.

DE J. HEMMELINCK.

Saint Chsistophe ; S. Benoît, S. Gilles, Ste. Barbe.........	Bruges. — Hôpital.

DE GÉRARD LAIRESSE,

Achille Reconnu...............	Cabinet du Stathouder.
Assomption de la Vierge.	Liège. — Cathédrale.
Résurrection du Lazarre.	
Baptême de S. Augustin.	*Id.* — Ursulines.
Pénitence de S. Augustin........	
Orphée aux Enfers.	

DE DOUSSET.

Elévation de la Croix..........	Liège. — Cathédrale.

DE BERTHOLET FLEMAEL.

	PROVENANT
Conversion de S. Paul.	de Liège. — S. Paul.
Christ descendu de la Croix.	Id. — Cathédrale.
S. Lambert.	
S. Augustin et la Vierge.	Id. — S. Nicolas.
Adoration des Bergers.	Id. — Amercœur.
La Peste de S. Charles.	Id. — Notre-Dame.
Le Christ en Croix.	Id. — Val S. Lambert.
Le Christ entre les Larrons.	Id. — S. Jean.

DE CARLIER.

L'Enf. Jesus couronnant de fleurs S. Joseph.	Liège. — Couv. d'Amercœur.
Baptême de J. C.	Id. — Carmes.
J. C. guérissant un Possédé.	
Martyre de S. Denis.	Id. — S. Denis.

DE DAMERY.

La Vierge.	Liège. — Carmes.

DE FISEN.

S. Benoît chassant un Moine.	Id. — S. Jacques.

DE PLUMIER.

S. Benoît avec des Moines.	Liège. — S. Jacques.

DE VALESCART.

Le Christ descendu de la Croix.	Id. — Cathédrale.

DE PAUL POTTER.

Un Taureau, une Vache, un Pâtre.	Cabinet du Stathouder.
Baigneuses.	
Vache et Cochon.	

DE WOUVERMANS.

Bataille	PROVENANT du Cabinet du Stathouder.
Carosse attelé de chevaux gris	
Les Foins	
Écuries. — Deux Tableaux	
Petite Campagne	
Bataille	
Grand Camp	
Abreuvoir	
Chasseurs	

DE REMBRANDT VAN-RHYN.

Présentation au Temple	*Idem.*
Susanne au Bain	
Tête	

DE BERGHEM.

Ruines	*Idem.*
Chasse au Sanglier	
Tableau sur bois	

DE F. MYERIS.

Enfant faisant des bulles de savon.	*Idem.*
Femme tenant un chien	
Portrait d'Homme	

DE HOLBEINS.

Fauconnier	*Idem.*
Femme	
Fauconnier	
Tête de Femme	

DE J. STEIN.

Vieille faisant danser un Enfant.	*Idem.*
Intérieur de Maison	

	Provenant
Femmes Malades	du Cabinet du Stathouder.
Arracheurs de Dents	
Les Poules	
Femme Malade et Médecin	

De Hondekoeter.

Chien et Canard	*Idem.*
Chien et Renard	
Combat de Cocqs	
Animaux	

De Philippe Vandick.

Joueuse de Guittare	*Idem.*
Femme à sa Toilette	
Judith	

De Breughel, de Velours.

Paysage	Milan. — Bibl. Ambr.
L'Air	
Le Feu	
La Terre	
L'Eau	
Daniel dans la fosse aux Lions	

De Mignon.

Fleurs	Cabinet du Stathouder.
Fleurs et Fruits	
Fruits et Fleurs	
Fruits es Fleurs	

De Verkolié.

Vénus et Colombes	*Idem.*
Toilette	
Tailleur de Pierre	

De Héem.

	Provenant
Portraits, Fruits, Fleurs.......	du Cabinet du Stathouder.
Guirlande, Fruits.............	
Tableau sur toile.............	

De Van-Os.

Fleurs et Fruits. — Quatre Tableaux......................	*Idem.*
Marines. — Deux *id*...........	

De Breughels et Rubens.

Adam et Eve...................	*Idem.*
Bacchante et Satire.............	

De Dujardin.

Cascades......................	*Idem.*
Fileuse et Animaux.............	

De Van-Ostade.

Intérieur avec 11 fig...........	*Idem.*
Intérieur de Chambre.........	

De Weenings.

Gibier mort..................	*Idem.*
Port de Mer...................	

De Saecarte.

L'Hiver......................	*Idem.*
Soleil Couchant................	

De Teniers.

Le Chimiste...................	*Idem.*
Tableau sur cuivre............	

D'ALBERT DURER.

Tête de Vieille. — De profil.....	PROVENANT du Cabinet du Stathouder.
Autre. — *Id*....................	

DE SCHUT.

Vierge et l'Enfant Jesus.........	*Idem.*
Le Nœud-Gordien..............	

DE ROTHENAMER.

Repos en Egypte...............	*Idem.*
Chûte de Phaéton..............	

DE KONING.

Charles Ier......................	*Idem.*
Les Rois.......................	

DE FRANCK.

Bal..........................	*Idem.*
Cabinet......................	

DE WITTE.

Eglise.......................	*Idem.*
Autre. — *Id*.................	

DE VAN-DERLEYDEN.

Vue d'une Ville de Hollande....	*Idem.*
Paysage et Maison............	

DE G. MIERIS.

Marchand de Salicoques........	*Idem.*
Marchand de Volailles.........	

DE METZU.

Chasseur....................	*Idem.*
Figures. — Trois Tableaux......	

De Corneille Poelenburg.

	Provenant
Le Christ	de Bruges.
Ruines, Baigneuses	Cabinet du Stathouder.

De Lucas de Leyde.

Vierge et sainte Catherine	Milan.
Hérodiade	Cabinet du Stathouder.

De Huchtenbourg.

Bataille	*Idem.*
Bataille	

De Vander Aguen.

Vues. — Deux Tableaux	*Idem.*
Paysage	

De Honthortz.

Joueurs de Guittare. — Deux Tableaux	*Idem.*
Concert	

De Lingelback.

Port	*Idem.*
Marches. — Deux Tableaux	

De A. Vandenvelde.

Animaux	*Idem.*
Vue de Kievrain	

De Scalcken.

Medecin d'urines	*Idem.*
Deux Femmes	

DE STEENVICH.

Palais	PROVENANT du Cabinet du Stathouder.
Vaisseau Chinois	

DE G. VANDENVELDE.

Vue de Mer calme.............	*Idem.*
Vue de Mer calme.............	

DE SCHNEYDER ET JORDAENS.

Chasse au Cerf..................	*Idem.*

DE NETZ et J.-MEEL.

Paysage	*Idem.*

DE PETERNEEFS et FRANCK.

Intérieur d'Église..............	*Idem,*

DE BREUGHELZ et STÉENVICH.

Un Tableau sur cuivre.........	*Idem.*

DE BREUGHELZ DENFER.

Tentation de S.-Antoine.......	*Idem.*

DE BREUGHELZ et VANBALEN.

Triomphe de la Terre..........	*Idem.*

DE RUBENS et SCHNEYDER.

Gibier mort..................	*Idem.*

DE GERARD DOW.

Chambre. —Avec trois fig......	*Idem.*

DE S. DEVOX.

Chasseur.	*Idem.*

D'ECKOUTHEN.

Bourguemestre................	PROVENANT du Cabinet du Stathouder.

DE GONZALEZ.

Galerie et Cabinet.............	*Idem.*

DE TERBURG.

Trompette....................	*Idem.*

D'ANTONIESSEN.

Paysage et Animaux............	*Idem.*

DE VAN-ELST.

Fleurs......................	*Idem.*

DE VAN-BALEN.

Architecture.................	*Idem.*

DE TILBERG.

Bosses, Effet de nuit..........	*Idem.*

DE BLOEMAERT.

Repas des Dieux..............	*Idem.*

DE BACKUYSUM.

Débarquement du Roi Jacques II.	*Idem.*

DE BREUGHXLZ et ROTHENAMER.

Le Purgatoire.................	*Idem.*

DE VAN BRUSEL.

Fleurs......................	*Idem.*

DE BARTHOLOMÉE.

	PROVENANT
Mercure et Hersé............	du Cabinet du Stathouder.

DE CORTE.

Atelier de Peinture et Sculpture.	*Idem.*

DE DIETRICHT.

Les Rois..........................	*Idem.*

DE BERKEYDEN.

Diogène..........................	*Idem.*

DE GUERARDS.

Bas-relief d'enfans en grisaille...	*Idem.*

DE VINQUEBORN.

Paysage	*Idem.*

DE HOEGSTRATEN.

Vestibule.........................	*Idem.*

DE VANDELEN.

Un Tableau sur bois............	*Idem.*

DE METENZ.

Cérémonie de nuit.............	*Idem.*

DE CARLE DE MOOR.

Mercure et l'Abondance........	*Idem.*

DE G. NETSCHER.

Un Tableau sur bois...........	*Idem.*

DE A. DE MOOR.

Portrait..........................	*Idem.*

D'OMEGANCK.

	PROVENANT du Cabinet du Stathouder.
Paysage	

DE CORNEILLE.

Annonciation aux Bergers....... | *Idem.*

DE JANSON.

Paysage et Animaux............ | *Idem.*

DE DIEPENBECK.

Clélie......................... | *Idem.*

DE KYSER.

Portrait assis.................. | *Idem.*

DE LAGENHOTT.

Homére et Sapho.............. | *Idem.*

DE J. LIEVINS.

Mars et Vénus................ | *Idem.*

DE CULEMBOURG.

Paysage et Femme............ | *Idem.*

DE VAN-VLIET.

Tête........................... | *Idem.*

DE HOUBRACT.

Tête de vieillard............. | *Idem.*

DE H. ROOZ.

Animaux...................... | *Idem.*

DE RACHEL RUYSCH.

Feurs — deux Tableaux........ | *Idem.*

DE STORCH.

	PROVENANT du Cabinet du Stathouder.
Marine. — Deux Tableaux......	

DE WERSTEECH.

Chambre et Figures............	*Idem.*

DE VANDERWERF.

Fuite en Egypte................	*Idem.*

DE ROLAND SAVERY.

Paradis Terrestre..............	*Idem.*

DE WINTER.

Foires. — Deux Tableaux......	*Idem.*

DE LA FARGUE.

Vue de La Haye...............	*Idim.*

DE WEITSCH.

Forêt et Animaux..............	*Idem.*

DE FRANCK DE LIÈGE.

Intérieur de Cabinet...........	*Idem.*

STATUES.

		PROVENANT	
Le Laocoon	Groupe.	de Rome. —	Vat.
L'Amour et Psyché	*Idem.*	*Id.*	Capitole.
Melpomène	Stat. en pied. Colossale.	*Idem.*	Vat.
Cérès			
Le Nil	Couchée.	*Idem.*	*Id.*
Le Tibre			
L'Apollon	En pied.	*Idem.*	*Id.*
L'Antinous			
Le Méléagre			
Le Torse	Fragment.	*Idem.*	*Id.*
L'Adonis	En pied.	*Idem.*	*Id.*
Le Phocion			
L'Amazone			
L'Hercule Comode			
Le Discobole			
La Santé			
Le Faune flûteur			
La Cérès	Assise.	*Idem.*	*Id.*
Le Pâris	En pied.	*Idem.*	*Id.*
Sardanapale			
Jules-César, en grand Pontife.			
Auguste en Consul			
Tibère, en Toge			
L'Apollon Citharède			
Uranie			
Le Cupidon. — Torse	Fragment.	*Idem.*	*Id.*
Le Discobole, courbé	En pied.	*Idem.*	*Id.*
La Vénus	Accroupie.	*Idem.*	*Id.*
La Cléopâtre	Couchée.	*Idem.*	*Id.*
L'Apollon des Muses	En pied.	*Idem.*	*Id.*

	Provenant	
Uranie	Assise.	
Polimnie		
Melpomène	En pied.	
Erato		
Calliope		
Euterpe		
Clio		
Thalie		de Rome. — Vatican.
Therpsichore	Assise.	
Démosthène		
Menandre		
Pausidippe		
Trajan		
Le Tireur d'Épine. — Bronze.		
Le Gladiateur mourant	Couché.	
La Vénus		
Le Zénon		
La Vestale		*Id.* — Capitole.
La Junon		
La Flore		
L'Antinous	En pied.	
Le Porteur Egyptien		
Sextus Empiricus		*Id.* — Vatican.
Diomède. — Mét. de Corinthe.		Vérone. — Musée.
Atys		
Pluton		
Femme accroupie	....	Cabinet du Stat-thouder.
Jeune Homme	....	
Jeune Femme	....	

BUSTES.

		Provenant
Junius Brutus	Bronze.	de Rome. — Capit.
Marcus Brutus	Marbre.	*Id.* — Vatican.
Homère	*Id.*	*Id.* — Capitole.
Alexandre	*Id.*	
Minerve	*Id.*	*Id.* — Vatican.
Ariane	*Id.*	
L'Océan	*Id.*	
Antinous	*Id.*	
Adrien	*Id.*	
Ménélas	*Id.*	
Jupiter Sérapis	*Id.*	
La Tragédie	*Id.*	
La Comédie	*Id.*	
Caton et Porcie	*Id.*	
Auguste	*Id.*	Vér. — Pal. Pélégr.
Marc-Aurèle	*Id.*	Modène.
Caracalla	*Id.*	Vérone — *Id.*
Lucius Vérus	*Id.*	Modène.
Adrien	Bronze.	Venise. — Bibliothèque S. Marc.
Adrien	*Id.*	Modène.
Caligula	Marbre.	Cab. du Stathoud.
13 autres Bustes	*Id.*	*Id.*

SCULPTURE.

		Provenant
Tombeau des Muses.....	Marbre.	de Rome. — Vat.
— des Dieux Marins........	*Id.*	
Un Trépied...............	*Id.*	
Trois Autels antiques.......	*Id.*	
Deux Chaises curules........	*Id.* rouge ant.	
Trois Candelabres...........	*Id.*	
Deux Sphinx...............	Granit rouge.	
Un Vase.................	Basalte.	
Idole Egyptien..............	*Id.*	
Les Portes de bronze du Palais de Constantin............	....	Venise. — S. Marc.
Les quatre Chevaux d'Adrien..	Bronze.	
Les Lions du Pyrée..........	Marbre.	
Deux Autels antiques	*Idem.*	Vérone. — Musée.
Quatre Marbres et un morceau de porphyre, sur lesquels est gravé en grec un Testament.............	*Id.*	*Id.* *id.*
Centaures. — Deux Groupes.	Argent doré.	Modène.
Huit Bas-Reliefs............	Bronze.	Vérone
Un Bas-Relief..............	Marbre.	
Un Enfant endormi.........	*Id.*	Cabinet du Stat-thouder.
Sacrifice Quinquennal des Censeurs. — Bas-Relief antique.	*Id.*	Venise. — Bibliothèque S. Marc.
Sacrifice d'Abraham	Ivoire.	
Palais Chinois avec ses dépendances. — Pyramides, etc..	*Id.*	Cabinet du Stat-thouder.
Pagode Indienne............	Cuivre doré.	
Habit. de Sauvages. — Leurs meubles, armes, outils...	....	

MÉDAILLES.

		Provenant
3840. Médailles.	En argent.	du Cabinet du Stathouder.
200 paquets de médailles. ...	Bronze.	du Cabinet du Stathouder.
12 grecques.	Argent.	Vérone. — Palais Vérita et Muselli.
21 *id*.	Bronze.	Vérone. — Palais Vérita et Muselli.
7 romaines.	Argent.	Vérone. — Palais Vérita et Muselli.
7 *id*.	Bronze.	Vérone. — Palais Vérita et Muselli.
18 Colonies romaines.	Bronze.	Vérone. — Palais Vérita et Muselli.
4 de Grands-Hommes. . . .	....	Vérone. — Palais Vérita et Muselli.
4 caisses de médailles. ...	....	*Id.* — Pal. Pélégrini.

PIERRES GRAVÉES, etc. etc.

	Provenant
109 Pierres gravées........	du Cabinet du Stathouder.
52 Pâtes-Creux de pierres gravées..................	
1 Camée d'agate onix.......	
3 Cailloux gravés en relief....	
12 Tiroirs des soufres des médaill. hollandaises.......	
14 *id.* — *id.* de pierres gravées.	Bologne.
7 Vases et coupes de cristal de roche gravés...........	
9 Vases étrusques............	Musées de Vérone, Bologne et Milan.
4 Urnes de porphyre.........	Modène.
1 Patère cospienne. } bronze.	Bologne.
1 ——— étrusque.. } bronze.	

BIBLIOGRAPHIE.

Les Manuscrits et Livres rares.	Provenant de la Biblioth. du Stathouder.
500 Manuscrits.	*Id.* du Vatican.
54 *id.*	*Id.* de Padoue.
30 *id.*	*Id.* de Vérone.
... *id.*	*Id.* ambroisienne.
... *id.*	*Id.* de Brera.
114 Articles. — Edit. précieuses.. ——— du 15e siècle....	*Id.* de Padoue, Murano, saint Daniel, Vérone, S. Fermo.
... Autres.... *id.*	*Id.* de Pavie, Bologne, Milan, Venise.

Parmi lesquels les donations faites à l'église de Ravenne, sur papyrus, en 490 et 491.

Les Antiquités de Joseph sur papyrus.

Manuscrits de la main de Galilée.

Id. inédits de Léonard de Vinci.

Id. de Virgile, chargé de notes de la main de Pétrarque.

Les Tabl. anatom. de Haller, avec correct. et addit. de sa main.

Et autres, dont les conservateurs de la bibliothèque nationale française s'empresseront, sans doute, de publier le détail.

GRAVURE ET DESSINS.

85 VOLUMES d'estampes...... 7 Grands porte-feuilles *id*.....	Cabinet du Stathouder.
Cartons de l'Ecole d'Athènes, par Raphael..........................	Milan.
1 Dessin de Raphael.......... 1 *Idem*. — du Titien....... 1 *Idem*. — d'Albert Durer..	Vérone. — Palais Muselli.
8 Gr. *Id*. — de Tibaldi.......	
8 Cartons de Jules Romain (1).	
828 Dessins de différens Maîtres.	

Le musée des antiques s'est enrichi de plus de 200 articles d'antiquités, la plupart en bronze, provenant du cabinet du stathouder, indépendamment des objets du même genre que lui a fournis l'Italie.

Celui d'Hisitoire naturelle a reçu dans tous les règnes, des accroissemens prodigieux par ce qui lui a été apporté de la Belgique, de la Hollande et de l'Italie.

Le superbe cabinet d'Histoire naturelle du stathouder est venu se confondre dans le dépôt de ses richesses déjà immenses. Il a recueilli en outre l'herbier de Haller, celui d'Aldrovande, en 16 vol. Les figures manuscrites d'Aldrovande, en 17 vol.; la collection de minéraux, marbres et pierres dures de l'institut de Bologne; celle des substances volcaniques, de Spalanzani à Padoue; celle des minéraux, de Pini, à Milan.

Des poissons et plantes pétrifiés, du cabinet Canozza de

(1) Aucune collection n'est probablememt comparable à celle des dessins du musée français qui en réunit aujourd'hui plus de onze mille, parmi lesquels ceux des plus grands maîtres de toutes les écoles de l'Europe.

Verone, et 608 empreintes de poissons, du cabinet Gazzola, de la même ville.

Les autres divers dépôts de la république se sont partagés une foule de modèles d'objets d'arts, dépendans de la marine, de l'artillerie et des arts mécaniques, et de nombreuses collections d'atlas, de cartes géographiques et nautiques, de plans et de reliefs de tous genres, ainsi que d'instrumens de physique et d'astronomie, et les caractères exotiques de l'imprimerie de la propagande de Rome.

La chûte du trône pontifical, et l'occupation de Rome par les armées de la république française, lui permettent d'espérer une nouvelle moisson au profit des beaux-arts; et il serait à desirer que ses commissaires fissent partir de nouveaux convois composés,

Du médailler du Vatican.

Du cabinet de camées, pierres gravées, et pierres dures du Vatican,

Du cabinet d'estampes du musée Pio Clementin.

Des cuivres de la calcographie de la chambre apostolique, et des objets suivans du musée du Vatican.

Baignoire de basalte verd,
——— de basalte noir,
——— de granit rouge,
——— de granit blanc,
2 colonnes de verd antique,
1 ——— de granit morviglione.
1 ——— de marbre blanc à pampres et grappes de raisin.
1 ——— de porphyre brêché.
2 tables de verd antique à pieds de marbre, par Franzoni.

Minerve Pacifère	Statue.
Niymphe et Satire	Groupe.
Marc-Aurèle	Bustes.
Antonin	Bustes.
Jules César	Bustes.
Alex. Sévère	Bustes.

Jupiter armé de la Foudre......	Statue. — Assise.
Aristophane..................	Buste.
Didon........................	Statues.
Alcibiade....................	Statues.
Narcisse.....................	Statues.
Danseuse.....................	Statues.
Prêtre de Mitras.............	Statues.
Ganymède.....................	Statues.
Grande Coupe de porphyre de la rotonde..................	
Tombeau de porphyre de Constance....................	
Idem. — *Idem.* — d'Hélène...	
Le Bige et Conducteur.........	

La collection d'Armures et Armes antiques de l'*Armeria*.

Du Musée du Capitole.

Les deux Centaures de Furietti.

L'Agrippine..................	Statue assise.
Pyrrhus......................	Statues en pied.
Cicéron......................	Statues en pied.
Diogène......................	Bustes.
Archimède....................	Bustes.
Virgile......................	Bustes.
Pythagore....................	Bustes.
Faustine.....................	Bustes.
Nerva........................	Bustes.
Caracalla....................	Bustes.

La Mosaïque des Colombes.

Le Bas-relief d'Endymion.

——— Sacrifice à Hygia.

——— Esculape et Hygia.

——— Femmes précédées d'un Faune.

Vase antique et l'Autel qui fait son piedestal.

Du Musée Borghèse.

Le Gladiateur.
L'Hermaphrodite.
Le Génie aîlé.
Le Faune.
Le Silène.
Le Centaure.
Le Sénèque mourant.
L'Hercule Aventin.
La Vénus.
Faustine et Carinus. — Groupe.
La Junon de porphyre.
Lucius Verus. — Buste.
Danseuses. — Deux Bas-reliefs.
Vénus et Cupidon. — *Id.*
Le Sarcophage de Méléagre.
La Noce Aldobrandine.

Des Monumens publics de Rome.

Les chevaux de Phidias et de Praxitèles, qu'appellent le pont de la Révolution et la place de la Concorde, et qui y figureraient mieux qu'à Monte-Cavallo.

Enfin la colonne Trajane. Les uns la voudraient voir remplacer la statue qui ornait le Pont-neuf ; mais isolée dans ce trop vaste emplacement, l'air l'y dévorerait. Son habile architecte savait bien qu'il lui fallait un cadre, et il le lui avait donné en la plaçant au centre du Forum de Trajan : elle le retrouverait à Paris, si on la faisait succéder au piedestal actuel de la place Vendôme, et ornerait à-la-fois les Tuileries et le boulevard, lorsqu'on ouvrira sur l'emplacement des ci-devant Feuillans et des ci-devant Capucines, la magnifique rue dont ce terrein devrait déjà être percé. La liberté se réjouirait de voir sa statue succéder sur le sommet de cette belle colonne à celle de l'apôtre Pierre.

L'idée de l'enlèvement et du transport de ce monument, paraît d'abord gigantesque, et elle ne l'est aucunement. Le fût de la colonne est formé de trente-quatre morceaux de marbre du diamètre moyen de dix pieds et demi, et de deux pieds huit pouces de hauteur chacun. Au moyen du vide intérieur qu'y laisse l'escalier, chaque assise contient à peine 320 pieds cubes de matière.

Si Apollodore sut les élever à 128 pieds de hauteur, si depuis, Rome moderne vit le mécanicien Zabaglia et l'architecte Fontana relever et transporter des obélisques d'une toute autre masse, et d'une longueur qui doublait les difficultés, la république française trouvera sans peine, parmi ses artistes, des hommes capables de faire la translation de la colonne trajane de son ancien Forum à la place Vendôme. Le doute à cet égard n'est pas même permis; la dépense aussi ne doit pas effrayer; car il s'agit seulement de quelques pas à faire de son emplacement au Tibre, et ce fleuve, la mer, le Rhône, la Saône et la Seine, sont ensuite une voie peu coûteuse pour se rendre de Rome à Paris.

Il ne resterait à desirer au musée français qu'une belle collection de vases campaniens, dont les formes seraient utiles à étudier par les artistes occupés du travail de la porcelaine et de la faïence.

Quelques morceaux des peintures antiques trouvées dans les fouilles de Pompeïa, et quelques pièces du musée de Portici, que des échanges contre le surabondant pourraient procurer.

Si la peinture avait besoin de ces grandes fresques qui ornent encore le Vatican, immenses compositions où brille tout le génie de Raphael, il suffit à la république française de les desirer pour les acquérir; elle seule possède les artistes capables de l'en enrichir, et un signe de sa part peut opérer le miracle de la translation au musée français

De la Bataille de Constantin.

De l'Ecole d'Athènes.

Du Miracle de Bolseno.

Du Parnasse.

De l'Héliodore.

De la Dispute du S. Sacrement.

De l'Incendie de Borgo.

On ne doit pas regarder comme perdue pour elle, cette superbe galerie d'Orléans, que malgré le nombre et la richesse de ses trophées elle pourrait encore regretter. Ne sait-on pas qu'elle est à Londres? Le conquérant de l'Italie voudra sans doute l'y retrouver, et la rendre au musée de la grande nation.

FIN.

DE L'IMPRIMERIE DE BELIN,
rue Jacques, n°. 22.

NOTICE

Des principaux Livres d'Assortiment qui se trouvent chez BERNARD, *Libraire pour les Mathématiques, Sciences et Arts, quai des Augustins, n°. 37.*

JOURNAL *de l'Ecole Polytechnique*, ou *de l'Ecole Centrale du Génie, de l'Artillerie et des Ponts et Chaussées*, rédigé par les Citoyens Lagrange, Prony, Fourrier, Fourcroy, Hassenfratz, Neveu, Baltard, Monge, Chaptal, Guyton, Bertholet, Chaussier et Vauquelin.

Le succès de cette Collection in-4. est connue. Le prix des 1er, 2e, 3e et et 4e cahiers est de 3 liv. 10 s. pour Paris. *La Théorie des Fonctions Analytiques, par Lagrange*, 5 liv. pour Paris. Cet ouvrage est indépendant et se vend séparément. 6e cahier est sous presse, et paraîtra fin de germinal. On ne souscrit pas à ce Journal; on l'achète par Cahier. On est prié d'affranchir les Lettres.

La Collection des Mémoires de l'Académie de Berlin, — des Mémoires de l'Académie des Sciences, — de l'Académie des Inscriptions, — l'Encyclopédie in-fol., in-4., in-8., les Dictionnaires Historiques, Géographiques, d'Histoire Naturelle, d'Agriculture, des Origines, des Arts, etc.

MATHÉMATIQUES.

Traité du Calcul Différentiel et Intégral, par Cousin, 2 vol. in-4. 6 planches, 21 liv. C'est l'ouvrage le plus complet et le plus adopté sur cette matière.

Traité de l'Analyse Mathématique, par le même, 1 vol. in-8., 4 liv. Il sert d'introduction au Calcul Différentiel.

Mécanique Analytique, par Lagrange, in-4.

Le Calcul Décimal, appliqué au Commerce, in-8.

Collection des OEuvres d'Euler et de d'Alembert.

On vend collectivement et séparément les Ouvrages de ces deux Mathématicienes et des suivans :

Euclide, Newton, Descartes, Leibnitz, les Bernoulli, l'Hôpital, Simson, Simpson, Saunderson, Emerson, Wolff, Cagnoli, Deschales, Stirling, Apollonius, Deydier, Cramer, Tacquet, Audierne, Lagrive, Digard, Bachet, Clairaut, Duchâtelet, Deparcieux, Reyneau, Wallis, Pézenas, Fermat, Maclaurin, Castel, Lachapelle, Trincano, Doyen, Frenicle, Para, Belidor, Guyot, Ozanam, Condorcet, Viviani, Guisnée, Laplace, Rivard, Mazéas, Camus, Bezout, Bossut, Mauduit, Lemoine, Lacroix, Parent, Bertrand, Lagny, Montucla, Marie, Legendre, Barrême, Lansbergue, Ward, le Seur et Jacquier, Valmesley, Scholtus, Raphson, Tartaglia, Pitiscus, Varignon, Mourraille, Fontaine, Bougainville, Agnési, Koudou, Lahire, Gagnat, Delaunais, Lingois, Sauri, Marie, Lacaille, Robins, Gardiner, Callet, Moivre, Taylor, d'Ulac, et autres bons livres de ce genre.

DESSIN, ART MILITAIRE, ARCHITECTURE.

Vitruve, Archimède, Perronnet, Daviler, Bélidor, Vignole, Dupuis, Potain, Desgodets, Nativelle, Palladio, Marot, Blondel, Boffrand, Briseux, Bosse, Ducerceau, Larue, Frézier, Prony, Inigo-Jones, Panseron, Lagardette, Reigemortes, Chambray, Dupin.

Traité du Nivellement; Picard, Lespinasse.

Perspective de Pozzo; Dubreuil, Jeaurat, Bosse, Desargues, Taylor, Brétés, Courtonne.

Principes de Dessin. — Théorie de la Figure humaine.

Canaux navigables; Vauban, Lalande, Defer, Linguet, Deparcieux, Frizi.

Théorie des Torrens et des Rivières, par Fabre, in-4. 12 l.

Ruines de la Grèce, Palmyre, Pœstum, Balbec.

Antiquités Ioniennes.

OEuvres de Polybe, Végèce, Folard, Vauban, Leblond, Turpin, Montécuculli, de Saxe, Guibert, Montalembert, Loydd, Robins, Puységur, Lefevre, Antoni, Maizeroy, Bel-Air.

Ordonnances de l'Infanterie, Cavalerie et Marine.

Campagnes de Turenne, Condé, Luxembourg, Maillebois, Frédéric II.

— *de Buonaparte en Italie, par un Officier général*, 1 vol. avec la carte, 5 liv. 10 s., in-8, 3 liv. 12 s. sans la carte.

Vocabulaire de la Marine; l'Escalier, Aubin, Bouguer, Dulague, Morogues, Bourdet, Hoste, Dugai-Trouin, Forfait.

Mécanique appliquée aux Arts, par Berthelot.

Gnomonique de Rivard, Bedos, Garnier.

La Galerie du Palais-Royal, de Dusseldorff, de Florence, d'Herculanum, et Etrusques; Bion, Vinckelman, Caylus, et tous les livres relatifs aux Arts.

Description des Ports de Brest, des Fêtes, des Ponts, des Salles de Spectacles, des Maisons ci-devant Royales, etc. etc.

PHYSIQUE, CHIMIE, HISTOIRE NATURELLE.

Mussembrock, Pluche, Maupertuis, Nollet, Desaguliers, Jars, Brisson, Priestley, Paulian, Sigaud-de-Lafond, Sgravesande, Mariotte, Pingré, Marivetz, Lalande, Laplace, Réaumur, Bailly, Galilée, Hallée, Bouguer, Hellot, Schreiber, la Condamine, Francklin, etc. etc.

Pesanteur spécifique des Corps, par Brisson, 1 vol. in-4. 12 liv.

Métrologie, ou Table des Poids et Mesures, in-8. Pouchet. 5 liv.

Macquer, Fourcroy, Chaptal, Lavoisier, Romé Delisle, Annales de Chimie, Journal de Physique.

Pline, Aristote, Buffon, Bomare, Elémens de Botanique de Lyon, Linné, Tournefort, Jussieu, Lamarck.

Flora Parisiensis, et Bauhin.

Elémens de Botanique, par Ventenat, etc. etc.

SCIENCE ÉCONOMIQUE ET MORALE.

Agriculture. Maison Rustique, Dictionnaire du Jardinier, par Miller; Cours d'Agriculture par Rozier, OEuvres complètes de Duhamel; Dictionnaire Economique, de Chomel; Elémens d'Agriculture, in-8. et in-12, etc.

Commerce. Banque rendue facile, par Giraudeau; Parfait Négociant de Savary; Dictionnaire du Commerce; Science des Négocians, par Laporte; des Lettres-de-Change; Art de tenir les Livres; Traité des Arbitrages, par Ruelle; Comptes-faits; Bibliothèque des Jeunes Négocians; Dictionnaire de l'Industrie; Almanach des Négocians et Marchands; Tableau du Commerce.

Morale. Fénélon, Confucius, Morale universelle; Science de la Législation, par Filangieri; Science du Gouvernement, par Réal; Grotius, Puffendorff, Vattel, Burlamaqui, Spinosa, Montaigne, Charron, Pope, Bayle, Mably, Condillac, Herrenschwand, Voltaire, Rousseau, Helvétius.

Œuvres complettes de Montesquieu, en 5 vol. grand in-4. pap. vélin, 2 cartes gravées par Tardieu le jeune, 14 dessins, de Moreau, Peyron, Perrin, Vernet et Chaudet, Beaucoup de nouveaux manuscrits très-intéressans, édition tirée à un petit nombre, 240 liv.

Ces OEuvres posthumes forment aussi un supplément in-8. de 3 liv. 12 s. pour les éditions de ce format, et de 2 liv. pour compléter les in-12.

Voyages d'Anténor en Grèce et en Asie, par Lantier, 3 vol. in-8. nouvelle édition, avec figures, 10 liv. Son succès rapide et général, dispense de tout éloge.

Aphorismes de Stool, trad. par Corvisart, vis-à-vis le texte, 1 vol. in-8. 5 liv. 10 s.

Art de voir dans les Beaux-Arts, Gravure, Scultpure, Peinture, Architecture, par le C^en. Pommereul, 1 vol. in-8. 4 liv. Cet Ouvrage neuf et piquant, est nécessaire aux hommes de goût qui veulent connaître les Arts et l'Italie.

On trouve chez le même Libraire, les Livres d'Histoire et de Littérature, les éditions Grecques et Latines, et les bons Auteurs de toutes les Langues anciennes et modernes, sur papier velin.

Il se charge des commissions de Livres, des ventes de Bibliothèques et des Abonnemens aux Journaux.

N° 1974

